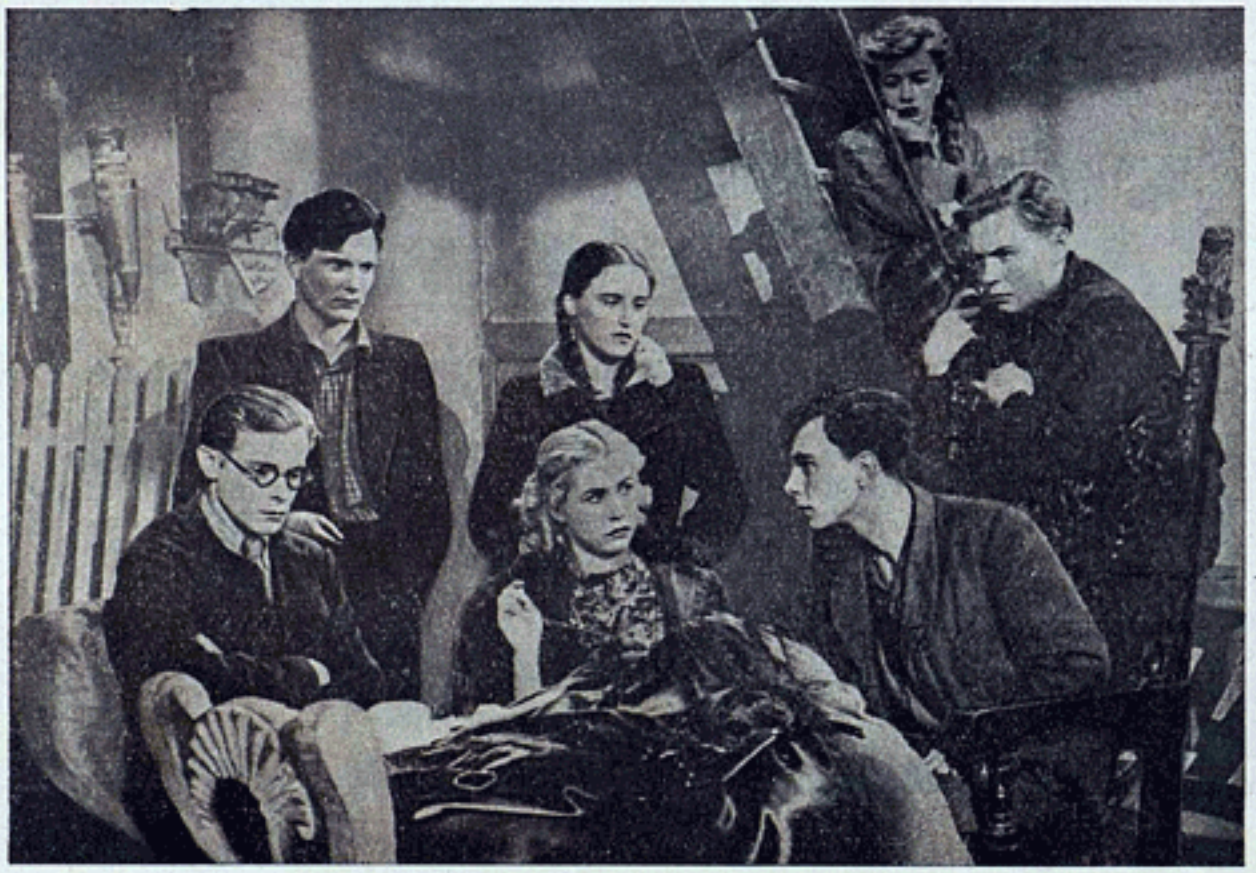
И 224/49

ИСКУССТВО КИНО



2
1949

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ НОВОМУ ОТРЯДУ ЛАУРЕАТОВ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

С. Герасимов

В. Рапопорт

С. Гурзо

В. Иванов

И. Макарова

Н. Мордюкова

В. Хохряков

Л. Шагалова

А. Роом

А. Штейн

А. Гальперин

Б. Чирков

О. Жизнева

Н. Свободин

Н. Анненков

А. Довженко

Ю. Солнцева

Л. Косматов

Ю. Кун

Г. Белов

1949
МАРТ—АПРЕЛЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 2
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ТОРЖЕСТВО СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Ежегодное присуждение Сталинских премий за лучшие произведения советской кинематографии — большой, всенародный праздник.

Этот праздник всякий раз является радостным свидетельством того, что наше киноискусство движется правильными, большевистскими путями, что год за годом оно создает произведения, глубоко и ярко выражающие дух и идеи советского социалистического общества.

В полнокровных художественных образах, в правдивых документальных кадрах лучшие произведения наших мастеров запечатлевают прекрасные черты советской действительности. Перед всем миром показывают они величие дел многонационального советского народа, большевистскую настойчивость в достижении поставленных целей. Они говорят о пламенном советском патриотизме, о высоком моральном облике советского человека и тех его великих предшественниках, труд и гений которых вошел как составная часть в нашу самобытную и богатую народную культуру.

Всенародное признание — лучшая награда для художника нашей эпохи. Выше этого нет ничего!

«Высочайшая похвала, какой только может удостоиться поэт нашего времени,— писал еще Белинский в статье «Общий взгляд на народную поэзию и ее значение»,— самый громкий титул, каким только могут теперь почтить его современники или потомки, заключается в волшебном эпитете «народного». Выражения: *народная поэма, народное произведение*, часто употребляются теперь вместо слов: *превосходное, великое, вековое произведение*. Волшебное слово, таинственный символ, священный гиероглиф какой-то глубоко знаменательной, неизмеримо обширной идеи — *народность* как будто заменила теперь собою и творчество, и вдохновение, и художественность, и классицизм, и романтизм, заключила в одной себе и эстетику и критику; сделалась теперь высшим критериумом, пробным камнем достоинства всякого поэтического произведения и прочности всякой поэтической славы».

Но если в былые времена понятие народности произведения искусства, самое слово «народность» воспринималось еще как что-то волшебно-символическое и таинственное, как «священный гиероглиф какой-то глубоко-знаменательной идеи», то для нас идея народности полна глубокого и определенного исторического смысла: советский народ — основа и слава всей нашей жизни, а большевистская партия — высшее выражение народности!

Лучшие произведения советского искусства, в том числе советской кинематографии, как раз и отличаются большевистской партийностью, высоким патриотизмом. Именно это делает наши лучшие фильмы близкими широким массам народа, значительными явлениями общенародной советской культуры.

От лица народа партия и советское государство удостаивают эти произведения высокой оценки, присуждают им Сталинские премии, свидетельствующие о всенародном признании.

Патриотическое предчувствие Белинского полностью сбылось в наши дни, осененные знаменем Ленина, преисполненные мудрой волей и гением Сталина.

Сталинские премии в этом году присуждены ряду новых выдающихся произведений советской кинематографии.

Это, прежде всего, шесть художественных кинофильмов: «Молодая гвардия», «Суд чести», «Мичурин», «Повесть о настоящем человеке», «Третий удар», «Далекая невеста».

Это, далее, хроникально-документальные фильмы: «Владимир Ильич Ленин», «День воздушного флота СССР», «На страже мира», «Новая Албания», «Демократическая Венгрия» и «Польша».

Двенадцать полнометражных фильмов получили в этом году высокое признание народа и удостоены высшей награды — присуждения премий имени вождя народов, учителя и друга деятелей советского искусства Иосифа Виссарионовича Сталина.

Это говорит о новых успехах советской кинематографии, о ее неуклонном движении вперед по пути социалистического реализма.

Все шесть художественных фильмов, удостоенных Сталинских премий за 1948 год, достойно продолжают и развивают уже сложившиеся славные традиции советского социалистического киноискусства.

Эти произведения — новый значительный вклад в сокровищницу нашей советской общенародной культуры.

Большевистская партийность, советский патриотизм, народность, реализм, новаторство — вот отличительные качества лучших фильмов 1948 года.

Они глубоко содержательны и патриотичны. Они убедительно и ярко повествуют о самом характерном в духовной жизни, общественно-политической, сознательной деятельности советских людей, о победах нашей страны, одержанных под мудрым руководством большевистской партии.

В этих фильмах — героика Великой Отечественной войны, в которой с потрясающей силой проявилась морально-политическая и военно-экономическая мощь советского социалистического общества.

В них — горение духа людей советской науки, борьба передовой науки с идеализмом и мракобесием, с низкопоклонством и раболепием перед иностранщиной, утверждение неразрывного единства советской интеллигенции с большевистской партией и народом.

В них — и радостная песнь о дружбе советских народов, о славе самоотверженного труда, о путях к изобилию, к новому расцвету нашей страны, по которым уверенно, семимильными шагами идет советский народ.

Вместе с тем каждый из шести художественных фильмов, удостоенных Сталинских премий, неповторимо и самобытно говорит о богатстве и многообразии тем, сюжетов, жанров, которые подсказывает художникам советская жизнь. Эти фильмы — живое свидетельство роста талантов и мастерства советских сценаристов, режиссеров, актеров, всех деятелей киноискусства.

Единство партии и народа, готовность к подвигу во имя независимости и свободы советской Родины, непреоборимая сила духа, кровная связь с народом и безграничная преданность коммунизму, воспитанная партией большевиков в молодом поколении советских людей и ярко выявившаяся в героической деятельности комсомола в дни Великой Отечественной войны, — таково, если кратко его определить, содержание двухсерийного фильма С. Герасимова «Молодая гвардия».

В образах партийных руководителей, и прежде всего Ивана Проценко, в образах молодогвардейцев — Олега Кошевого, Сергея Тюленина, Любы Шевцовой, Ульяны Громовой, Вали Борц и других, — фильм правдиво запечатлел героические черты старых и молодых большевиков, борцов за дело народа.

В фильме «Суд чести», поставленном режиссером А. Роомом по сценарию А. Штейна, взволнованно и сильно выражены великие идеи патриотического служения Родине и народу, сорвана лживая маска «объективности» с реакционной, капиталистической науки, проповедующей космополитизм, с любовью очерчены образы передовых советских людей, двигающих вперед науку социализма.

Присуждение этим двум фильмам Сталинских премий первой степени — высокое признание их общенародной государственной ценности.

Премий второй степени удостоены прекрасные фильмы— «Мичурин» А. Довженко, «Повесть о настоящем человеке» А. Столпера, «Третий удар» И. Савченко по сценарию А. Первенцева и яркая кинокомедия «Далекая невеста» режиссера Е. Иванова-Баркова.

Таким образом, в славную семью Сталинских лауреатов с полным правом, заново или с новой высокой славой, вошли, кроме названных выше, такие мастера художественной кинематографии, как оператор В. Рапопорт, молодые артисты В. Иванов, С. Гурзо, И. Макарова, Н. Мордюкова, Л. Шагалова, артист В. Хохряков, оператор А. Гальперин, артисты Б. Чирков, О. Жизнева, Н. Свободин, Н. Анненков, режиссер Ю. Солнцева, операторы Л. Косматов и Ю. Кун, артист Г. Белов, оператор М. Магидсон, артисты П. Кадочников, Н. Охлопков, В. Меркурьев, оператор М. Кириллов, артисты А. Дикий и В. Станицын, художники комбинированных съемок И. и В. Никитченко, художник-гример А. Анджан, оператор А. Булинский, артисты А. Карлиев и В. Нещипленко.

Не менее велики успехи советской документальной кинематографии.

Полнометражная документальная картина «Владимир Ильич Ленин» создана режиссерами М. Роммом и В. Беляевым на основе замечательных документальных киноматериалов, снятых опытнейшими советскими операторами — такими, как Г. Гибер, Е. Славинский, А. Левицкий и Э. Тиссе. Авторы фильма взволнованно и любовно донесли до зрителя дорогие черты вождя, запечатленные на пленке. Они создали яркую патриотическую поэму о жизни и деятельности основоположника большевистской партии и советского государства, рассказали о претворении в жизнь великих заветов Ленина под гениальным водительством Сталина.

Прекрасен цветной документальный фильм режиссеров В. Бойкова и Л. Кристи «День воздушного флота СССР». Большая заслуга в создании этого фильма принадлежит операторам М. Ошуркову и В. Фроленко.

Присуждение этим двум фильмам Сталинских премий первой степени говорит о силе советской хроникально-документальной кинематографии, о ее глубокой правдивости, патриотической страстности.

Сталинской премией второй степени отмечен патриотический фильм режиссеров Р. Кацмана (Григорьева) и М. Фиделевой «На страже мира». Подлинным соавтором этого фильма является оператор О. Рейзман.

Премией второй степени отмечены и три фильма, посвященные показу послевоенной жизни и строительства в странах народной демократии — Албании, Венгрии и Польше.

Кинокартина режиссера И. Копалина «Новая Албания», снятая Ю. Монгловским и Р. Халушаковым, — яркое документальное свидетельство послевоенного роста экономики и культуры молодой народной республики, вставшей под знаменем подлинной демократии на путь мирного, созидательного труда.

Правдиво и жизненно сумела показать современную демократическую Венгрию режиссер Л. Степанова в фильме «Демократическая Венгрия», снятом операторами С. Семеновым и Е. Ефимовым.

Кинокартина «Польша», созданная режиссером Л. Варламовым и операторами В. Микошей и А. Семиным, убедительно рассказывает о глубочайших демократических преобразованиях, осуществленных в стране свободным польским народом.

Послевоенную советскую кинематографию характеризует не только творческий, но и технический подъем. Истекший год был годом значительного прогресса кинотехники. Коренным образом усовершенствовались многие отрасли кинопромышленности. Всем известны наши успехи в области цветного кино, работники которого были удостоены в 1948 году высоких правительственных наград. Ныне Сталинская премия присуждена новой группе научно-технических работников кино — А. Хрущеву, И. Болотникову, А. Матвеенко, В. Фурдуеву и В. Муромцеву — за создание новой системы воспроизведения звука, обеспечившей высокое качество звучания при демонстрациях кинофильмов.

Советская кинематографическая общественность с безграничным воодушевлением отмечает всенародный праздник присуждения Сталинских премий лучшим произведениям советского киноискусства, созданным в 1948 году.

Успехи, достигнутые советской кинематографией в истекшем году, — велики.

С еще большим упорством, с еще большей энергией будут трудиться советские кинематографисты для того, чтобы в 1949 году добиться новых, еще больших успехов в развитии самого передового в мире киноискусства.

Они создадут новые произведения, умножающие славу советской Родины, обогащающие ее культуру, произведения, достойные нашего героического советского народа.

Г. Кремлев

ПОБЕЖДАЕТ СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ

«Суд чести» появился на экранах страны как раз в те дни, когда на страницах партийной печати началось разоблачение антипатриотических групп, приютившихся в некоторых кругах работников искусства и науки. В этом совпадении нет случайности; оно свидетельствует о зрелости советского киноискусства, о смелом вторжении его мастеров в самую гущу современности. «Судом чести» кинематография еще раз подтвердила правильность оценки успехов советского искусства, данной товарищем Молотовым: «Наша литература, кино и другие виды искусства все больше обогащаются такими произведениями, которые в своих образах раскрывают идейный смысл событий и работы людей советской эпохи».

Острые вопросы, к которым было привлечено внимание советской общественности статьями газет «Правда», «Культура и жизнь», нашли художественное отражение и на экране. Гневная речь героя фильма Верейского неоднократно передавалась в программах наших радиостанций.

«Я...обвиняю тех, кто забыл о своей национальной гордости, кто унизил честь и достоинство нашей Родины. Нет большего срама для советского гражданина!..»

«Нам ли... быть беспачпортными бродягами в человечестве? Нам ли быть безродными космополитами!..»

Кино перекликалось по радио с речами людей и статьями газет!

Оно с новой силой утверждало свои основные задачи: нести в народ идеи советского патриотизма, бороться с низкопоклонством перед иностранщиной, смело бичевать и нападать на реакционную буржуазную культуру, находящуюся в состоянии маразма и растления!

Направляемые партийной критикой, мастера советского киноискусства создали за последние годы немало замечательных произведений, которые — каждое по своему — затрагивали ту или иную грань этих великих задач, поставленных партией перед советским кино. В поисках наиболее полного и последовательного творческого их решения и возникла картина «Суд чести». Она была задумана и создана в содружестве ума мыслителей и темперамента публицистов, правдивости большевиков и таланта художников.

*

...Ясное, спокойное московское утро. Солнечный свет и свежий воздух вливаются через распахнутое окно в квартиру Верейского.

Мрачным предвестником тревожных событий появляется здесь номер «Лайфа». С черных, будто лакированных страниц его выглядывают плоские, мертвенно бледные лица— типичный ночной фоторепортаж. Заголовки заставляют насторожиться: «Америка аплодирует русским ученым Лосеву и Добротворскому... Наука не знает географических границ...»—формула, типичная для американского, империалистического космополитизма.

Всю эту шумиху поднял находящийся в заграничной командировке один из соавторов крупного научного открытия профессор Лосев.

«За океаном шумите, — укоряет другого соавтора, профессора Добротворского, его друг академик Верейский, — а у себя опыты в другие города не переносите!»

Действительно, найденное Добротворским и Лосевым универсальное безвредное обезболивающее средство дало лишь первые обнадеживающие результаты. Оно нуждается во всесторонней проверке. Неясна и технология его массового производства. Надо работать и работать.

Разместившийся в прекрасно оборудованном новом здании Институт экспериментальной медицины, которым руководят Добротворский и Лосев, еще даже не открыт официально — сегодня состоится просто показ института для небольшого круга ученых, для друзей.

Однако американское посольство уже прислало корзину цветов.

Присутствующие удивлены: откуда посольству стало известно, что сегодня показ института? «Шумим, братцы, шумим! Вот откуда», — снова возмущается Верейский, догадываясь об истинных причинах подчеркнутого внимания американцев.

А когда Лосев, возвратившись, делает доклад о своей поездке президиуму Академии медицинских наук, Верейский открыто высказывает свои подозрения. В американских журналах сообщалось, будто Лосев выразил намерение передать рукопись о новом препарате какой-то нью-йоркской фирме. Верейский резко и настойчиво требует от Лосева ответа: «Вы прямо скажите — врут про вас американцы или правду говорят?.. Вручена ли рукопись американцам?.. Говорите честно: да или нет?..»

Заседание заканчивается скандалом.

Лосев и Добротворский выступали на заседании единым фронтом, и если бы полностью выписать здесь текст их выступлений, то читатель вряд ли обнаружил бы какую-нибудь разницу позиций или несходство характеров двух соавторов открытия. По смыслу текста, если не знать ремарок автора, может показаться, будто оба они в равной мере глубоко возмущены необоснованными подозрениями Верейского.

Но кинозрителю ясно видно, как резко разнятся оба профессора: актерски это выражено отчетливо.

Добротворскому (Н. Анненков), который переживает не только за себя, но и за своего коллегу, особенно больно слышать оскорбительные слова от старого друга — от Верейского!.. Как можно быть против научных публикаций в иностранной прессе? Да что они в самом деле! «Изолировать нашу великую русскую науку от мира, — горячится Добротворский, — это же nonsens, это чепуха!.. Речь идет о союзе с мировой наукой. И если сказано новое слово в науке, так неважно, на каком языке оно сказано, важно, что оно сказано.» Добротворский хочет, чтобы его поняли. Надо только разъяснить. Ведь, по его мнению, Верейский просто путает: ведь это не военное изобретение, не проект подводной лодки, не чертежи реактивного самолета... Боль — всегда боль, ученые — всюду ученые, больные — всюду больные... В интонации этих слов, ошибочность которых ясна каждому кинозрителю, в сопровождающих их естественных жестах, в честном и открытом взгляде чувствуются настоящая искренность, непосредственная взволнованность и глубокая внутренняя убежденность Добротворского в своей правоте.

Иное дело Лосев (Н. Свободин). Внешне он тоже выражает возмущение, просит оградить его от грубых нападок. Но верить ему нельзя— ни слову, ни мимике, ни жесту. Одно только, впрочем, он делает непроизвольно: не выдерживая направлен-

ного на него в упор сверлящего взгляда Верейского, воровато опускает глаза... Все остальное — наигранное, напускное, фальшивое. Никого ему не надо убеждать, ни с кем ему не хочется спорить... Его задача одна: изобразить оскорбленную невинность, и тем самым увильнуть от ответа, отвести от себя подозрение. Жестом, рассчитанным на эффект, захлопывает он портфель — «нашей рукописью мы будем распоряжаться сами, не испрашивая разрешения у академика Верейского!». Столь же рассчитанной на эффект горделивой походкой он покидает зал — «если товарищу вице-президенту трудно призвать к порядку академика Верейского, то я приду на помощь...»

Н. Свободин, решая трудную задачу, проявил большое чувство меры. Он тонко играет «актерский наигрыш» Лосева. Созданный им образ «правдоподобию фальшив», фальшив ровно настолько, чтобы бесчестие и наглость Лосева не оказались слишком очевидными ни для Добротворского, ни для других участников заседания, но, в то же время, чтобы каждый зритель на основе своих собственных впечатлений пришел бы к тому же выводу, который созревает у Верейского: «Отдал он рукопись, милостивые государи и дорогие товарищи, отдал! Или я ни черта в людях не понимаю...»

Большая сцена заседания, в которой накрепко завязывается узел основного драматургического конфликта фильма, длится долго. В последующих, более коротких эпизодах, монтажно перебивающих друг друга, события развертываются быстрей. Конфликт разрастается вширь и вглубь — вовлекаются новые участники, острота усиливается.

Понимая, что главное зло — в Лосеве, Верейский пытается вырвать из-под его влияния Добротворского, но терпит неудачу.

Лосев — опытный интриган. Ловко играя на честолюбии и политической слепоте своего коллеги, он внушает ему, что «вся эта недостойная возня» затеяна завистниками, что решение министерства о перенесении опытов в другие города — не что иное, как попытка обезличить открытие, отнять их авторские права; он, наконец, убеждает своего соавтора, что мировое признание их научных заслуг — это всего лишь мера самозащиты — приятная для личного тщеславия, но совершенно безвредная для государства.

«Ну что ж, это можно», — беспечно говорит Добротворский, узнав, что американцы хотят ознакомиться с секретной лабораторией. «У нас от ученых секретов нет»... И перед наглыми спутниками профессора Картера настежь раскрываются двери, за которыми хранятся секреты, принадлежащие нашему государству!

Когда на экране развертывается этот драматически напряженный эпизод, в зрительном зале не найти ни одного человека, который не разделял бы с коммунистами института и со всей научной общественностью чувства возмущения антипатриотическим поступком Добротворского и Лосева. И с естественным удовлетворением узнают потом зрители о создании комиссии для расследования всех обстоятельств дела.

Сцена в кабинете председателя правительственной комиссии одна из лучших в фильме. Образ председателя (арт. М. Штраух)—видного политического деятеля, создан сильными, лаконичными средствами. Это человек, в каждом слове которого сквозят мудрость и широта суждений, государственный, партийный подход к делу, умение вникать в существо каждого вопроса, безошибочно распознавать людей. Короткая встреча с ним сохраняется в памяти зрителя, как личная встреча с умным, большим человеком.

Правительственная комиссия, оценив огромное воспитательное значение событий в Институте экспериментальной медицины и доверяя советской научной общественности, сочла необходимым, чтобы ученые сами решали вопросы, касающиеся их чести, достоинства и долга.

Министерство здравоохранения созывает ученых на заседание суда чести над профессорами Лосевым и Добротворским. А авторы фильма приглашают на этот высокий суд и кинозрителя.

Понятно волнение участников суда, понятно волнение каждого зрителя. Он, как справедливо сказал Верейский, тоже «обязан волноваться» — «равнодушным людям нечего планету засорять!» Любой из зрителей — не посторонний посетитель, случайно попавший на «громкий процесс». Он знает обвиняемых, знает их жен, хорошо знаком с обвинителем, и успел полюбить его, как и всех остальных близко знакомых по фильму ученых, с которыми он, зритель, сидит сейчас рядом — не в зале кинотеатра, а здесь, на заседании суда чести, в зале, вся обстановка которого, подчеркнутая оригинальным архитектурным решением, подкупает строгостью и простотой.

Даже отсутствующие на заседании американцы появляются в зале. Эти появляются незримо, словно призраки потустороннего мира... Справка, оглашенная секретарем суда, окончательно срывает маску с «ученых» вудов и уилби, деятелей «единой мировой науки». Так и есть: это агенты американской разведки, «гуманисты-рецидивисты».

«Вот кому вы открыли двери и свою душу, Алексей Александрович!» — сдерживая слезы, бросает Добротворскому старый академик Писаревский. «Мне больно за вас, ведь вы мой ученик... моя надежда.»

Вспоминаются и слова Верейского: «Перед кем шапку ломишь? Перед кем шапку ломишь, Алешка?!»

Суд чести разоблачил врага советского народа, изменника Родины космополита Лосева, показал всю тяжесть осложнений, связанных с опасной болезнью низкопоклонства, которой Лосев заражал Добротворского. Нет оправдания тем, кто унижал себя, унижал почетное звание советского гражданина рабским коленопреклонением перед заграницей, кто посмел поступиться славой советской Родины. Не заслуживают снисхождения люди, которые хотели отдать заокеанским торговцам смертью сокровища нашей великой науки, ее благородные открытия, ее прекрасные дерзания, направленные к счастью человечества!

Сцена суда венчает фильм в идейном и художественном отношении. Она несет в себе разрешение основного конфликта картины: конфликта между отщепенцами, холопствующими перед иностранщиной, вольными и невольными носителями идеологии современной империалистической реакции — и прогрессивными, неодолимыми, животворящими силами советского общества; между занесенными из-за океана тлетворными идеями буржуазных космополитов — и всепобеждающим духом советского патриотизма.

*

Заключая речь, Верейский с большим подъемом и с подлинной страстью выразил пожелание, чтобы суд чести еще сильнее зажег в наших ученых пламя любви к нашей прекрасной отчизне. В подтексте этого пожелания звучит творческая декларация авторов фильма: «Мы хотим, чтобы «Суд чести» еще сильнее зажег в сердцах всех наших людей священное пламя советского патриотизма, чтобы никогда не ослабевал накал благородного чувства советской национальной гордости!»

Этим и дорог фильм самым широким кругам наших зрителей. Частный случай, происшедший в среде ученых, авторы показали как малую частицу богатой и многогранной жизни советского общества. В этой частице им удалось рельефно отобразить несоизмеримые преимущества советского строя, советской культуры перед любым буржуазным строем, перед любой зарубежной культурой. Фильм раскрывает моральный облик передового советского человека, утверждает советскую социалистическую мораль, как подлинно общечеловеческую. Изображая на экране советского человека наших дней во всем обаянии его лучших черт, его высоких идейных и моральных качеств, фильм полным го-

лосом разоблачает чуждый советским людям дух раболепия перед заграницей, перед реакционной, империалистической моралью, показывает отвратительную сущность безродного космополитизма.

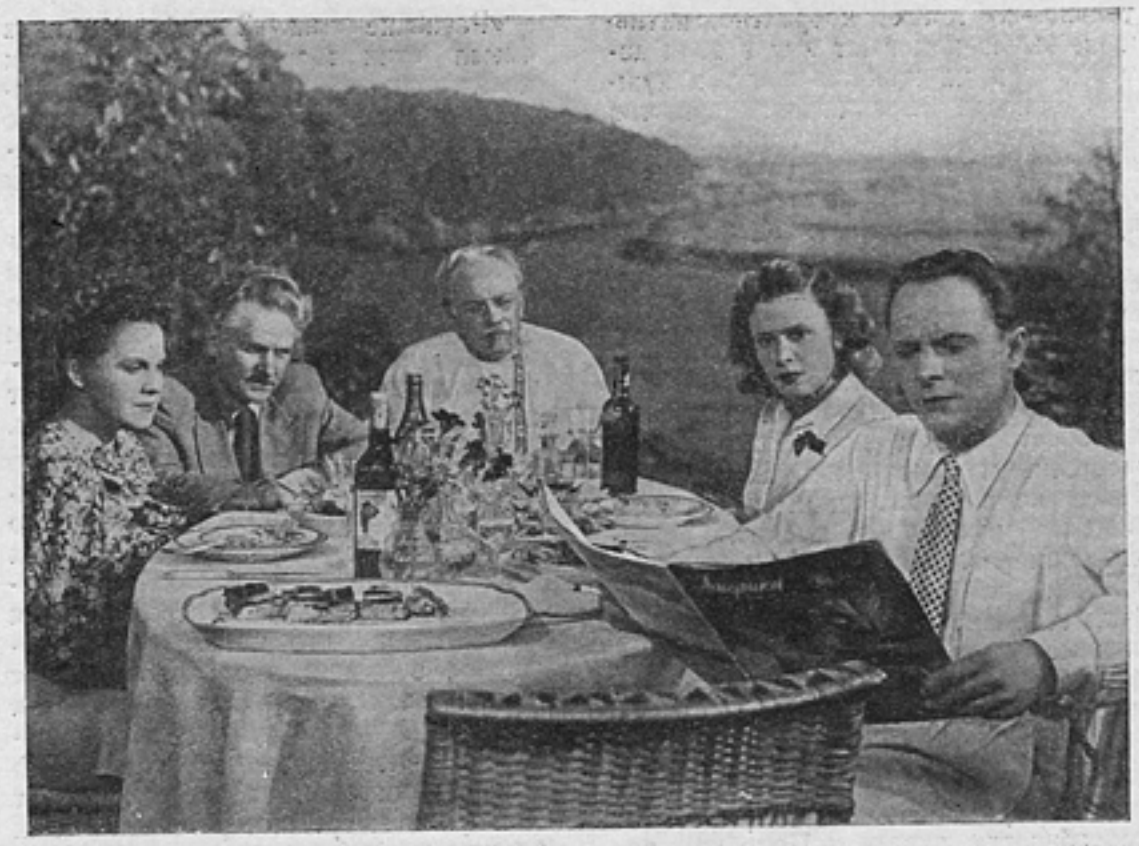
Можно ли было решить эти возвышенные задачи, используя формалистические приемы драматургии и режиссуры? Мог ли возникнуть такой воинствующий фильм, если бы его авторы не были преисполнены наступательного порыва и против низкопоклонников-эстетов? Разве был бы так точен этот огонь по космополитам в науке, если бы предварительно не подавлялись взаимодействующие с ними «огневые точки» космополитов в киноискусстве?

Авторы фильма выиграли сражение потому, что не занимали пассивно оборонительной позиции ни в идейном, ни в художественном отношении. Каждый их прием, каждый творческий штрих тактически продуман и направлен против враждебных советскому киноискусству эстетических концепций.

В самом деле, какой жалкой и клеветнической выглядит, к примеру, проповедуемая некоторыми теория бесконфликтности нашей кинодраматургии рядом с этим произведением, в основу которого положен такой острый жизненный конфликт, конфликт огромной идейной значимости! А кому же неясно, что в «Суде чести» затронута лишь одна из граней генерального конфликта наших дней—конфликта двух миров, двух идеологий!

Жалкой выглядит и пресловутая проблема «занимательности» в той форме, как она трактовалась космополитами и формалистами. «Наши картины правильны, идейны, но незанимательны, — утверждал М. Блейман. — Мне кажется, что основная борьба за зрителя, которая должна итти, это борьба по линии интереса».

Фильм «Суд чести» опровергает прежде всего порочность такой постановки вопроса, когда понятие идейности противопоставляется занимательности, интересу. Как известно, опираясь якобы на опыт «мировой кинематографии», эстеты-космополиты заявляли, что столкновение идей, идейный спор противопоказан для экрана, как крайне «неинтересный» для зрителя материал. А в фильме «Суд чести» герои спорят. Спорят дома, в лаборатории, в конференц-зале, спорят на улице, на даче за обедом, в министерском кабинете, в правительственной комиссии и, наконец, в судебном зале... Притом спорят на одну и ту же тему. Однако столкновение мнений в этом долгом и напряженном споре волнует и захватывает советского зрителя.



Кадр из фильма «Суд чести»

На большую, серьезную тему авторы разговаривают со зрителями серьезно, по существу, а не обиняками; прямо и резко, а не подсахаренным «интересом» в виде «увлекательных» и забавных примерчиков, не подыгрываясь, не как неумный взрослый с «большими детьми».

Это — доверие к своему народу, уважение к зрителю. Это позиция партийности. Она является как бы ответом на глубокие, мудрые слова товарища А. А. Жданова: «Каждый день поднимает наш народ все выше и выше. Мы сегодня не те, что были вчера, и завтра будем не те, что были сегодня».

Дополнительный ключ к пониманию этой позиции авторов можно найти и в словах председателя правительственной комиссии, сказанных в фильме про советских людей, «которым наша советская политика, так же дорога, как и Центральному Комитету партии. Ну скажите, разве политика только дело ЦК? Разве ученые не осуществляют политику вместе с ЦК, вместе с правительством?»

Да, политика большевистской партии, — как бы отвечают на этот вопрос авторы фильма, — это кровное дело советского народа. Без нее не может жить советский строй, она вошла в быт миллионов простых людей. Мы, мастера советского киноискусства, тоже осуществляем политику вместе с ЦК, вместе с правительством. Для нас, как и для Маяковского, политика это не «бестелое слово». Мы так реально осязаем ее, что переводим на экран, делаем ее основой поведения героев, основой конфликта и всего сюжета, и именно поэтому фильм не может не быть весомым, зримым и интересным для самых широких кругов советского общества!

Зритель с благодарностью принимает такую позицию. Он верит всем образам, представленным на экране. Да и нельзя не верить, настолько они правдивы и жизненны! Вот такие они, советские люди, и в жизни — честные, принципиальные во всем, как, например, Татьяна Александровна Добротворская (О. Жизнева). Зная слабости мужа, но веря в его здоровую основу, эта умная, волевая женщина упорно борется за то, чтобы вырвать мужа из плена предрассудков, освободить его от тлетворного влияния перерожденца Лосева. Она поражена удивительной беспечностью мужа: ну как это можно — на официальном банкете брать от иностранца визитную карточку с номером приватного телефона? «Как ребенок!».. А вместе с ней поражается и любой из зрителей, будто он сам — завсегдатай дипломатических приемов и не раз бывал в подобных переделках!

А ручка — подарок американского фабриканта? А все рассуждения Добротворского о том, что пушки смолкли и слово за наукой, не знающей государственных границ?

«До чего же он все-таки пешка в политике!» — размышляет зритель, ибо сам зритель прекрасно ориентирован во всех тонкостях развернутого в фильме идейного спора; он справляется с этим почти самостоя-

тельно—настолько корректно, активно и умело помогают ему в этом авторы. Они на каждом шагу, в каждом эпизоде предлагают зрителю множество фактов и явлений, заставляют его определить свое личное отношение к этим фактам, дать им правильную, партийную оценку.

Нарушая распространеннюе представление о емкости фильма, авторы вместили в свое произведение такое изобилие подтем, что это могло бы даже оказаться рискованным, если бы подобная тематическая щедрость не сочеталась с предельным художественным лаконизмом. Дело здесь вовсе не в ремесленном мастерстве монтажа проходных кусков, вставных номеров. Ни одна из подтем не лишняя, ни одна не вводилась в фильм только «для оживления»: решенные кратко, но выпукло, эти подтемы заполняют все поры фильма, цементируют его основную идею.

Так авторы ниспровергли фильмом еще один миф эстетов и формалистов — миф об особой «избирательной способности» экрана. Подобно тому, проповедовали формалисты, как реальные предметы окружающего мира могут попасть на экран, только утратив при этом третье измерение, превратившись из объемных в плоскостные, так и живая жизнь, переходя на экран, неминуемо несет потери: по самой природе своей киноискусство ограничено в возможностях отображения жизни. В угоду этой мифической «специфике кино» формалисты рассекали многообразие жизненных проявлений (отвлекаясь от их содержания!) на две части: в первую попадали материалы, обладающие «кинематографической выразительностью», во вторую — таковой не обладающие...

По своей научной ценности такая классификация недалеко ушла от деления всего человечества на «хозяина» и «заказчика» — деления, возникшего в мозгу чеховской Каштанки. Однако за очевидной смехотворностью формалистической классификации, предлагаемой теоретиками безидейности, таились вполне определенные, вредоносные идеи. Дело в том, что в разряд наиболее «невыигрышного», «невыразительного» материала попадала как раз вся производственная и общественно-политическая деятельность человека, его идеология, его гражданские чувства, то-есть все то, что составляет основу развития передового новаторского советского киноискусства! И наоборот: в разряд «выигрышного», «выразительного» попадали все мелочные подробности личного быта — всяческие любовные приключения, интимные трагедии и альковные коллизии, то-есть все то, на чем давно специализировалось реакционное, упадочное искусство Запада.

«Равнение на Запад!» — таков смысл этих теорий эстетствующих космополитов, сулящих за послушание златые горы художественного совершенства. И некоторые кинематографисты действительно «косили глаза на Запад»...

В фильме «Суд чести» компоненты и детали находятся в строжайшем подчинении у единого большого идейного замысла. Ничто не попало в фильм случайно, как занимательная «находка». Все в нем развивает и обогащает главную идею авторов.

Здесь уместно оговориться: трудно отказаться от собирательного понятия «авторы», когда речь идет о фильме «Суд чести». Усилия всех создателей фильма настолько объединены, настолько устремлены к одной цели, что постоянно становишься в тупик: этот портрет, этот общий план судебного зала, эта сцена в ночь накануне суда, эта панорама — что здесь от актера, что от художника и оператора что от сценариста и режиссера? Ни один из них не отклоняется в сторону от единой линии, во имя того, чтобы только блеснуть своим собственным дарованием. Это единство сыгравшегося оркестра. В слитности его звучания мы ценим талант и опыт А. Штейна, и светлое, чистое, простое искусство А. Гальперина, и острое чувство современности молодых художников М. Богданова и П. Киселева, и талантливую игру актерского ансамбля. И тем более восхищает зрелое мастерство А. Роома, кому по праву принадлежит главная заслуга в утверждении такой целостности, единства понимания всей постановочной группой и общего замысла и роли каждой детали.

События фильма развиваются в Москве. В первом же кадре возникает величественный Кремль. Со стен Государственной библиотеки имени Ленина на тихие утренние улицы смотрят бронзовые мужи науки. В зелени Нескучного сада красуется дворец Академии наук... Все это отобрано и введено в фильм не по живописному признаку, не ради «красивости». Перед нами Москва как знаменосец новой советской эпохи, Москва — мировая столица передовой, народной науки. Это прекрасная по форме смысловая увертюра к картине о советских ученых.

...Аппарат отходит от дворца Академии. Панорама на один из новых домов Большой Калужской магистрали, движение на окно. И аппарат в кабинете Верейского. Здесь есть большой письменный стол. Но любимый рабочий уголок Верейского — у окна: ему нужна Москва, нужен ее воздух, шум ее улиц... Это советский ученый, связанный с жизнью, любящий столицу Родины!

Так, через малейшие детали, записанные как примечания, «мелким шрифтом», исподволь постигает зритель сущность авторского замысла.

...И снова Москва. На этот раз— шумная, кипучая, в пересечении стремительных людских потоков, новых комфортабельных автобусов, троллейбусов, в веренице блестящих магазинных витрин... Профессор Картер (С. Межинский) с любопытством разглядывает город. Потом мы видим Картера в институте. Это — маленький эпизод, но след в мыслях он оставляет надолго: нет, не может Картер сообщить советским ученым подробности о своих научных открытиях. Он куплен, как куплены монополистами тысячи других ученых за рубежом.

Так по штриху, по деталям накапливая впечатления, сопоставляя и обдумывая их, усваивает зритель круг важных, серьезных мыслей о положении ученых у нас и за рубежом, о подчиненности буржуазной реакционной науки целям войны и разрушения, о моральной чистоте советских людей, о руководящей роли партии, об общественном, коллективном начале нашей жизни, о политической принципиальности в дружбе, в семье, о славе истинной и о тщеславии...

Этим и интересен фильм — своим содержанием, жизненным полнокровием, а не занимательными пустяками формалистического толка.

Известно, что кинокритики-антипатриоты предпринимали атаку и против сценария А. Штейна. Резонно ожидая от фильма сокрушительного удара по космополитам науки, космополиты от кинокритики упрекали это замечательное произведение советской кинодраматургии в кинематографической невыразительности, в вялости действия, в публицистической прямолинейности и, конечно, в отсутствии занимательности... Но автора и режиссера не испугали «жупелы» прямолинейности, не соблазнили услужливо рекомендуемые формалистами испытанные «боковые ходы» в интимные, бытовые проблемы. И как ни хотелось критикам-антипатриотам ослабить силу удара этого боевого произведения советского киноискусства, как ни тщились они увести своего соратника Лосева из зала суда на танцовальную площадку (чтобы было что-то вроде «фильма о балах и танцах с эпизодами из жизни Верейского...»), как ни пытались они свернуть на американский детектив (похищение рукописи, интригующая погоня за преступниками...) или на семейную драму (разлад между супругами Добротворскими), — авторы повели зрителя честно и смело по прямой дороге к ясной и благородной идейной цели.

Фильм «Суд чести» возник и мог возникнуть только у нас. Никакие зарубежные эталоны к нему неприменимы.

Уместно вспомнить, что А. Островский, например, воссоздавал на сцене образы старой русской действительности, ни мало не стараясь угодить предкам современных космополитов, кричавших тогда о «случайностях» сюжета, о «неразумности и нелогичности» развязок в его пьесах. Тогда же Н. Добролюбов, защищая Островского, справедливо издевался над критиками-схоластами и указывал, что в основе их нападок лежит стремление рабски копировать иноземные образцы: «А тут хотят, чтобы художник представлял нам в русской коже каких-нибудь Тартюфов, Ричардов, Шейлоков!». Он писал: «по нашему же мнению для художественного произведения годятся всякие сюжеты, как бы они ни были случайны, и в таких сюжетах нужно для естественности жертвовать даже отвлеченной логичностью...» Именно за естественность, то-есть за правдивость, поддерживал революционный демократ и патриот Добролюбов великого русского драматурга Островского, «у которого везде на первом плане видим верность фактам действительности и даже некоторое презрение к логической замкнутости произведения, — и которого комедии, несмотря на то, имеют и занимательность и внутренний смысл».

...Есть в фильме «Суд чести» интересный персонаж — жена Лосева Нина Ивановна. Создание этого образа следует признать большой удачей авторов фильма и талантливой киноактрисы Л. Сухаревской. Некоторые постановщики театральных вариантов «Суда чести» ухватились за этот персонаж как за счастливую возможность «оживить» пьесу. Испытанными приемчиками кое-где доупаду смешит Нина Ивановна театральную публику. Сухаревская играет не водевильное амплуа, а именно ту роль, которая определена общим идейным замыслом фильма. Она отчетливо раскрывает сущность образа: «А я ведь в институте способной считалась, помнишь, Таня? Хорошим врачом могла бы быть, ты подумай, Таня! Работу бросила, все бросила для него, ну и что?.. Скучно мне, Таня».

Вот две профессорские жены.

Татьяна Александровна... Белая докторская шапочка. Спокойные линии халата. Сосредоточенный взгляд. Большое внутреннее напряжение. Возможно, сейчас она уже обдумывает ту мысль, которую внушит мужу и которую он выскажет потом, поднявшись на трибуну: «Суд чести — это то, от чего человек или рождается заново, или становится посторонним».

Нина Ивановна... Крикливая пестрота черных и белых пятен. Вычурная шляпа, вуаль. Папироса. Нервные жесты. Истерический тон...

Это не водевильный персонаж. Это жизненно правдивый образ, это трагедия человека, связавшего свою судьбу с Лосевым. Кто она теперь? Без жизненной цели, без идеалов — жалкое, ничтожное, опустошенное существо.

Некоторые из критиков, находясь в плену вражеских теорий, высказывали мнение, что к образам фильма «Суд чести», как к произведению публицистического жанра, нельзя подходить с обычной меркой художественности. Этим образам разрешен-де известный схематизм. Так ли это?

Все интересы людей, изображенных в «Суде чести», вращаются вокруг политических вопросов, и образы этих людей живые, художественно полноценные. Поэтому-то и верит им зритель, за это и любит он их, ибо знает, что и в жизни высокая политическая сознательность отличает советского человека, составляет его драгоценную особенность.

Разве не встает, например, перед нами совсем как живой академик Верейский в исполнении Б. Чиркова? Цельный и многогранный характер, человек, достигший преданным служением Родине высокого общественного положения, советский и русский до мозга костей — по повадке, по складу речи, по юмору,—именно таким уже с первых кадров завоевывает он горячую любовь зрителей. У него одни мысли и с престарелым академиком Писаревским и с молодыми учеными-коммунистами.

Вершины своего актерского мастерства достигает Б. Чирков, когда произносит обвинительную речь Верейского. Его голосом говорит советский народ, говорит великая русская культура.

...Человек на трибуне. Но ведь это опять же трудный, «некинематографический» материал! Формалисты придумали десятки приемчиков, оригинальных ракурсов, трюков, чтобы разнообразить такие «скучные» сцены. А кому же скучно слушать Верейского? Кто стал бы во время развития этой сцены вертеться на стуле, глазеть по сторонам, в поисках развлечения? Аппарат Гальперина ловит портрет Верейского, застывает на месте, и длинным планом слушает, как слушают любимого оратора, стараясь не пропустить ни слова, всматриваясь в черты одухотворенного лица, заставляя запомнить энергичные жесты.

«Именем сына профессора Добротворского...»

Аппарат бросает быстрый взляд на Татьяну Александровну. Ее сын!

«...геройски павшего за отчизну...»

Жизнева вскидывает голову. Слезы застилают ее глаза... И зрителю достаточно этого секундного взгляда, чтобы запечатлеть редкий по выразительности портрет героини. Гневной речи обвинителя придан акцент потрясающей эмоциональной силы.

Снова всматривается аппарат в Верейского. Изредка следит за поведением обвиняемых, и снова Верейский... Чирков бросает в зал заключительные слова. Зал отвечает рукоплесканиями. Они нарастают сильней и сильней. Аплодируя, встают первые ряды. Поднимаются следующие. Аппарат отходит в глубину зала суда. Поднимается за рядом ряд. Еще усилие — и аппарат захватит сидящих впереди кинозрителей, уже и до них докатится прибой оваций, вот поднимется, аплодируя, кинотеатр.

Да, не нуждается этот фильм в скидках на жанр, в ослаблении требовательности к художественным качествам! Перед нами высокое искусство социалистического реализма, художественно полноценные образы. И если так едины чувства людей, изображенных на экране, с чувствами кинозрителей, значит в этом произведении правда искусства едина с правдой жизни.

Зачисляя «Суд чести» по ведомству «публицистического жанра», космополиты, видимо, рассчитывали локализовать успех картины, удержать ее за непроницаемыми жанровыми переборками, оградить кинематографистов от ее влияния.

Старый прием ревнителей безидейного искусства! Всегда отказывали они в звании художника тому, кто боролся за передовую общественную мысль своего времени. Как от «голой публицистики» ханжески отворачивались они от романа Чернышевского «Что делать», от поэм Некрасова, от лучших произведений Горького, от стихов Маяковского. Сколько бы ни пытались враги советского киноискусства начистить до блеска заржавленное оружие эстетства и формализма, сколько бы ни рядились они в личину «новаторов»,— все они повторяют зады буржуазной, реакционной эстетики.

Пусть же успех «Суда чести» послужит примером для сценаристов и режиссеров всей советской кинематографии всех жанров. Пусть каждое новое произведение нашего киноискусства будет таким же публицистически заостренным, пусть оно так же открыто и убедительно пропагандирует великие социалистические идеи — утверждает политику нашей партии, воспитывает миллионы зрителей в духе страстного патриотического служения Родине, во имя успешного решения всемирно исторических задач, стоящих перед нашим социалистическим обществом.

А. Марьямов

БОРЬБА ЗА МИР

Рассказывая о своей работе над фильмом «Встреча на Эльбе», режиссер Г. Александров писал:

«Все, что мы использовали в нашей картине, — это проверенные факты, это документы. Здесь нет ни вымысла, ни домысла.

Чтобы правильно изобразить бизонские нравы, мы побывали в Бизонии. Поездка в Германию для личного ознакомления с обстановкой, которую предстояло показать в картине, убедила нас в том, что наши творческие планы были далеки от действительности, ибо то, что вытворяют представители англо-американского империализма в Европе, превзошло все наши ожидания.

Естественно, что массу фактов, увиденную нами, невозможно было вместить в одну кинокартину, продолжающуюся девяносто минут. Нашей основной задачей было выбрать самое существенное, самое главное и показать это кинозрителю ясно, просто, правдиво и увлекательно.

Жизнь была требовательным корректором нашей работы, международная действительность была нашим редактором».

Далее, в той же статье («Два мира» — «Огонек» № 12, 1949 г.) Г. Александров особо подчеркивает жизненность, правдивость как основу фильма.

Пьеса «Губернатор провинции», которая легла в основу сценария бр. Тур и Л. Шейнина «Встреча на Эльбе», претерпела значительные и чрезвычайно существенные изменения. Характер этих изменений обусловлен не только более широкими возможностями кино, по сравнению с театром, но главным образом требованиями того нового жанра, в котором задуман был фильм. В сценарии резко усилилось публицистическое звучание, с документальной точностью восстановлена подлинная картина тех исторических событий, которые происходили в апреле—мае 1945 года на берегах Эльбы; несравненно ярче и ближе к своим подлинным, живым прообразам стали действующие лица фильма.

В фильме «Встреча на Эльбе» сочетаются и яркий публицистический пафос, и сюжетная напряженность драматургии, и глубокая реалистичность образов главных героев, и сатирическая памфлетность при обрисовке хозяев Бизонии.

На всем строе фильма ясно сказываются непосредственное дыхание живой действительности, острое ощущение историчности показанных событий, воинствующая партийность, вдохновенная сила патриотического чувства.

Подлинная сила фильма «Встреча на Эльбе» в том и состоит, что авторы его рассказывают правду жизни, что в нем звучит голос советской правды.

В те дни, когда новый фильм режиссера Г. Александрова «Встреча на Эльбе» (по сценарию бр. Тур и Л. Шейнина) вышел на экраны, из Германии сообщалось о том, что американский суд в Темпельгофе приговорил одного молодого немца к трем месяцам тюремного заключения. «Преступление» этого человека заключалось в том, что, проходя мимо здания «Колумбия-хауз», он не сошел с тротуара, как это было ему приказано полицейским, а прошел мимо дома по тротуару. Что же за учреждение помещалось в доме, мимо которого даже и проходить немцам запрещено? Оказывается, в «Колумбия-хауз» помещается общежитие неженатых американских офицеров...

В другом сообщении из Бизонии говорилось о том, что на шоссе между Любеком и Гамбургом закрыто движение в связи с началом широких маневров так называемой английской Рейнской армии. Как стало затем известно, в составе этой «английской» армии находятся соединения, сформированные из немецких легионеров, а также из солдат бывшей армейской группировки фельдмаршала Буша, которые воевали в северном секторе Советского фронта, а весною 1945 года сдались англичанам. Эти военнопленные прошли обучение в английских военных школах и теперь носят английскую военную форму. Американские броневики, доставленные в Германию якобы для реорганизации действующей там американской полиции, на деле предназначены для обучения и перевооружения именно этих отрядов немецких легионеров, составленных из «черной гвардии», промышленной полиции и тому подобных групп.

Вместе с тем характерно, что в Штутгарте, например, двадцать тысяч немцев приняли участие в демонстрации протеста против непрекращающегося снижения уровня жизни и против тех позорных расистских ограничений, на которые обрекла население своей зоны американская военная администрация.

За три с половиною года, минувших после окончания войны, разруха в Западной Германии не только не уменьшилась, но, напротив, еще более усугубилась в результате американского хищничества. Но Бизонии американским империалистам мало. Мало им и того источника прибыли, в который превратили они маршаллизированные страны Западной Европы. Они стремятся к мировому господству. Громче и громче звучат их военные барабаны. Поджигатели войны делают свое человеконенавистническое дело с предельной откровенностью. Приемы американской военной пропаганды чрезвычайно просты: обращаясь к тем миллионам людей, которые рассматриваются как пушечное мясо подготавливаемой бойни, орды наемных газетчиков наперебой восхваляют «непобедимую мощь» американского оружия. Они сочиняют небылицы о сверхъестественных свойствах атомной бомбы, твердят о других, еще более страшных «военных секретах». Но те органы печати, которые адресуются к «избранным», говорят совершенно другое. Как известно, сенатом Соединенных Штатов, а следовательно, и кредитами, отпускаемыми на военные нужды, распоряжаются биржевики Уолл-стрита. И вот, уолл-стритовский журнал «Форчюн», начиная в декабре 1948 года обсуждение военного бюджета США на 1950 год, счел нужным в своей передовой статье напомнить, что качества русского солдата таковы, что его атомной бомбой не испугаешь. И не хвалился этот журнал могуществом Соединенных Штатов, а, напротив, плакался на их военную немощь. И, рыдая, попросил у американского сената ассигнования восемнадцати миллиардов долларов на военные нужды...

Нет надобности говорить о том, что ни безудержное бахвальство, ни крокодиловы слезы американской пропаганды никакого доверия не заслуживают. В систему военной пропаганды полностью включен и Голливуд. Утверждение оголтелого американского национализма, безудержная клевета на демократию, восхваление войны — таковы задачи, которые хозяева Голливуда поставили перед своими кинематографическими слугами. Эти задачи решаются на десятках тысяч метров пленки, не-

прерывным потоком выпускаемой на экраны Америки и стран, находящихся в орбите ее влияния.

Но честные люди всех стран объединяются для защиты мира и подлинной демократии. Это могучее движение, направленное к предотвращению новой войны, опирается на силу Советского Союза, на всепобеждающую мощь передовых идей коммунизма. И рупором этого движения служит передовое искусство мира — великое советское искусство.

Воинствующее утверждение социалистических идей, реальной жизненной правды во имя разоблачения лжи и клеветы, к которой прибегают враги человечества, — естественная потребность, владеющая сердцем советского художника. Здесь истоки того стремления к реалистической точности, которое характерно для нашей кинематографии и которое владело всем коллективом, работавшим над созданием фильма «Встреча на Эльбе».

Не пацифистским «умиротворением», а гневным разоблачением врага, мобилизацией бдительности, ясным пониманием реального соотношения сил, усилением боевой готовности может быть предотвращена военная опасность. Стремлением разрешить эти важнейшие задачи определяется и публицистическая направленность фильма.

Значительную часть своих усилий поджигатели войны обращают на то, чтобы вытравить из памяти человечества благодарное воспоминание о том, что цивилизацию мира спасло беспримерное мужество защитников Сталинграда, могучая сила атак на Курской дуге, всесокрушающий напор берлинского штурма. Извращая историю, перевирая факты, совершенно умалчивая о важнейшем и непомерно раздувая третьестепенные мелочи, попирая достоинство живых героев и предавая на поругание честную славу мертвых, отставные генералы и воинствующие торгаши пытаются изобразить дело так, будто фашизм капитулировал лишь перед «летающими крепостями» и американо-английским флотом в Атлантике. Наши реалистические художественные фильмы, и вместе с ними «Встреча на Эльбе», разоблачают эту ложь, воскрешая подлинные исторические события.

В последние дни грандиозной исторической битвы, потрясшей весь мир, начинается действие фильма «Встреча на Эльбе».

Вдохновенный порыв могучего наступления ведет вперед танки. Весенний ветер распрямляет полотнища овеянных славой знамен. Портреты великого Сталина установлены над броней непобедимых машин, и слова сталинского приказа, доносящиеся по радио из далекой Москвы, указывают советским воинам путь вперед — к сверкающей, беспримерной победе. Советская Армия выходит на последний рубеж войны, к берегам немецкой реки Эльбы.

«Ушли в прошлое и не вернутся больше тяжелые времена, когда Красная Армия отбивалась от вражеских войск под Москвой и Ленинградом, под Грозным и Сталинградом. Ныне наши победоносные войска громят вооруженные силы противника в центре Германии, далеко за Берлином, на реке Эльбе» — эти величественные слова первомайского приказа 1945 года, обращенного к войскам и к народу Верховным Главнокомандующим, звучат над картинами битвы.

В воде отражаются пожарища, плывут над рекой густые клубы дыма, и у гранитной набережной немецкого города Альтенштадт качается, все глубже и глубже оседает в воду, маленький несуразный речной пароходик с готической надписью на корме «Адольф Гитлер».

Рвутся у самого берега бомбы. С каждым новым взрывом все больше и больше теряет свой человеческий облик обезумевшая толпа беженцев, сгрудившаяся на набережной и облепившая борта парохода. Это осколки раздробленного нацизма и те немцы, которых за двенадцать лет гитлеровского господства приучали отождествлять судьбу Германии с судьбой гитлеризма.

Уже с первых кадров фильма проявляется великолепное режиссерское мастерство Г. Александрова, сказывающееся в равном умении организовать сложную массовую сцену и рядом крупно выделить точно отобранную, наредкость выразительную и запоминающуюся деталь. Вот заполняют весь экран перекошенные от ужаса лица теснящихся, топчущих друг друга, потерявших достоинство, думающих лишь о спасении собственной шкуры нацистских беженцев. И вслед затем аппарат в искусных руках Э. Тиссе выхватывает брошенную телегу. Ближний взрыв разносит ее на куски, и мчится к реке неудержимое, охваченное пламенем колесо. Патетическая монументальность картин наступления, и вдруг глаз художника снова выхватывает деталь: тихая вода реки, а по ней плывет сбитый с какого-то правительственного фасада символический гитлеровский орел, а на орле сидит петух и кукарекает, растерянно хлопая крыльями...

Эльба делит Альтенштадт на две части. И в то время, как советские танкисты вырываются на восточный берег и, откинув тяжелые крышки люков, спрыгивают на землю, охваченные счастьем победы, — на противоположном берегу появляются части американской армии.

— Интересно хоть в последний день войны второй фронт посмотреть, — говорит советский пехотинец.

И эта короткая фраза с предельной точностью воскрешает в памяти разговоры в солдатских землянках, когда ожидание второго фронта в 1942 году сменилось сперва ироническими улыбками, а затем солеными шутками.

Американские солдаты в массе своей испытывали самое глубокое и искреннее уважение к великому подвигу русских союзников. И потому, движимые стихийным порывом, исполненные чистого чувства благодарности, они спешат на восточный берег, чтобы пожать руки советским воинам и вместе отпраздновать победу.

«Американцы никогда не забудут подвига русских» — написано на полотнищах, протянутых на западном берегу.

День исторической встречи стал источником надежды для многих миллионов людей во всем мире. Простые люди, испытавшие тяготы войны, искренно верили, что встреча на Эльбе послужит залогом всеобщего мира и бескорыстной дружбы между народами. Но уже в те незабываемые дни правители Америки хотели бы вытравить из сознания ветеранов, из памяти всех американцев воспоминание об Эльбе. Реакционный, предательский смысл этой манипуляции не оставляет сейчас никакого сомнения. Поэтому правы и дальновидны были авторы фильма, показав на фоне горячей, дружеской солдатской встречи злобную и циничную реакцию американского генерала Мак-Дермота:

— Посмотрите на эту идиллию, господа, — иронически бросает генерал (артист В. Владиславский) своим офицерам, показывая на противоположный берег. — Это самые тяжелые последствия войны.

Иной разговор происходит в среде советских офицеров.

— Вот так могли бы жить все люди на земле, — говорит адъютант советского генерала.

И член Военного Совета генерал Маслов (артист К. Нассонов), отвечает своему адъютанту:

— Да... если бы им не мешали.

Так встречаются на берегах Эльбы две армии, два мира.

Более того, так встречаются лицом к лицу завтрашний и вчерашний день человечества.

Завтрашний день выражен сегодня в мире социализма, в советских людях, с их пламенным стремлением к всеобщему миру и справедливости, с их подлинно гуманистической заботой о светлом будущем для своей страны и всего человечества. День вчерашний — это мир капитализма, олицетворенный в образах торгашей в генеральских мундирах, растленных парламентариев, торгующих доверием народа, продажных шпионов — человеческого отребья, мечтающего о мировом господстве.

Различие этих миров отражается в жизни города Альтенштадта, разделенного рекою на две оккупационных зоны. Восточной частью города

управляет советский комендант майор Кузьмин, западной — майор американской армии Джемс Хилл. О трактовке образа Кузьмина режиссер Александров рассказывал так:

«Главного героя картины, майора Никиту Ивановича Кузьмина, мы решили сделать молодым, двадцатипятилетним комсомольцем и показать в его образе представителя того нового, сталинского поколения советской молодежи, которое расправляет свои орлиные крылья. Для исполнения этой роли был приглашен молодой, начинающий артист В. Давыдов, недавно окончивший школу Художественного театра. Его биография комсомольца, служившего в Военно-Морском Флоте во время войны, во многом соответствовала биографии майора Кузьмина».

Кузьмину свойственны благородство и прямота, государственная широта кругозора, умение разобраться в сложной обстановке и принять наиболее правильное решение. В нем раскрывается замечательная широта души советского человека — души, равно вмещающей ненависть к врагу и беспредельную любовь к своему народу, решимость к подвигу и тепло человеческой ласки, гордое чувство своего национального достоинства и уважение к национальному достоинству других народов.

Майор Хилл задает Кузьмину вопрос:

— Я давно хотел поговорить с вами. Вы здесь развернули дьявольскую работу. Восстанавливаете все школы, печатаете новые учебники. На кой вам чорт все это нужно? Да неужели вас в самом деле интересуют немцы и их судьба?

— Да, — отвечает Кузьмин. — Меня в самом деле интересуют немцы и их судьба.

Именно потому удается ему в короткий срок сплотить вокруг себя демократические силы возрождающейся Германии и воодушевить их на самоотверженную работу.

Есть в сценарии отличная, умная сцена. Кузьмин беседует со школьником Вальтером. Тот вспомнил, как фашисты обещали, что «граница Германии пройдет по Волге». Притянув к себе мальчика, Кузьмин говорит, что вышло так, что не немцы пришли на Волгу, а русские на Эльбу.

— Но мы не хотим, — говорит он, — чтобы на Эльбе прошла граница России. Мы считаем, что русские должны жить на Волге, а немцы на Эльбе.

В фильме В. Давыдов придает этой сцене особую силу предельной искренностью и убежденностью актерского исполнения. Благодаря этому слова, выражающие убеждение каждого советского человека, точно и ясно дойдут до сознания тех миллионов людей за рубежом, которых лживая американская пропаганда пытается уверить в существовании неких «коварных замыслов Москвы». Так же ясно будут услышаны слова, вложенные авторами фильма в уста Кузьмина, отвечающего на иронический вопрос сенатора Вудда: «Не скажет ли майор Кузьмин, что он любит Америку?» — «Мы любим Америку, — говорит Кузьмин сенатору,— мы любим эту страну смелых и честных людей, страну Джека Лондона, Марка Твэна, Уитмена, Эдисона, Рузвельта...»

Как искренняя забота о будущем Германии приносит Кузьмину уважение и признательность всех честных и прогрессивных немцев, так и искренность чувства по отношению к американскому народу, к его смелым и честным людям, рождает доверие к Кузьмину в сердце Джемса Хилла, заставляет честного американца искать дружбы советского коменданта.

Кузьмину сопутствует в его делах ординарец, верный боевой друг сержант Егоркин. Теплым юмором согрел эту роль артист Б. Андреев.

Творческие данные актера и испытанное комедийное мастерство режиссера отлично совместились в тех сценах, в которых показаны первые часы работы комендатуры в советском секторе города Альтенштадта. Сменяются перед Егоркиным посетители, десятки странных и неожиданных просьб обрушиваются на сержанта: монахини в крахмальных чепцах требуют лампадного масла, и Егоркину остается лишь спросить: не подойдет ли пулеметное; ищет работы дирижер; прикатившая на велосипеде бюргерша осведомляется, как ей поступить со снарядом, попавшим к ней под кровать: он «абсолютно грязный», этот снаряд... Но юмор, присущий Егоркину, не делает сержанта комическим персонажем — в нем видна та же моральная чистота, которая свойственна и Кузьмину. Та же сила советской национальной гордости руководит его поступками. И закономерно, что волнующая и глубокая лиричность окрашивает образ, созданный Андреевым, в той сцене, когда Егоркин слушает передаваемую по радио из Москвы песню «Тоска по Родине».

Реалистическая правдивость фильма и его горячая публицистичность органически сочетаются с прочной драматургической основой. Широкие документально точные картины, показывающие зрителю подлинную обстановку жизни в советской оккупационной зоне Германии и в Бизонии, служат также психологическим обоснованием прозрения, наступившего у тех немцев, которые пытались стоять в стороне от политики и очутились в результате войны на самом стыке двух противостоящих один другому миров. К числу таких немцев принадлежит один из главных героев фильма — профессор Отто Дитрих. Он признается Кузьмину, что ненавидит фашизм, но не приемлет и коммунизм. Позже Дитрих своими глазами увидел ту созидательную работу, которую во всех областях жизни развивает советская военная администрация. Увидел он и всю мерзость растленных нравов, которые прививаются в Бизонии. И, размышляя вслух, Дитрих вынужден признаться Кузьмину:

— Два мира встретились на Эльбе, на двух берегах. Германия не может оставаться между ними. Наступил час сделать выбор. Я никогда не забуду, что вы, русские, первые сказали о единстве нашего отечества и нашего народа, и я сделал свой выбор. Я остаюсь на этом берегу. На берегу, где рождается новая, миролюбивая единая демократическая Германия.

Роль профессора Дитриха исполняет артист Ю. Юровский, впервые пришедший в кинематограф. Он обнаружил в этой роли умение лепить точный и углубленный психологический образ, тонко и мягко передавать сложные душевные движения. Особенно запоминается и впечатляет проход Отто Дитриха по улицам американского сектора Альтенштадта. Сцены этого прохода принадлежат к числу тех, про которые Г. Александров говорил в уже приводившемся высказывании о поездке в Бизонию. С тем же умным отбором деталей, которое определилось с самых первых кадров фильма, режиссер показывает поруганную, разграбленную Германию. Дитрих видит черный рынок, на котором спекулируют американские офицеры, выменивая сокровища мировой живописи на сигареты и консервы. Он видит ночные клубы, над которыми вертящиеся световые рекламы сливаются в очертания свастики. Видит воскрешенные американцами расистские нравы, когда пьяные солдаты выбрасывают на улицу и избивают сапогами солдата-негра, одетого в такую же как они военную форму и прошедшего такой же боевой путь, но лишенного права сесть за один стол с белым. Дитрих видит, как оскорбляют американцы немецких девушек. Видит, как солдаты уничтожают старинные рощи, потому что американский генерал надеется выгодно продать строевой лес англичанам. Наконец, профессор Отто Дитрих предстает перед самим генералом Мак-Дермотом и выслушивает приглашение принять на себя руководство военными лабораториями.

— Разве война не окончена? — спрашивает Дитрих.

И американский генерал говорит ему с циничной откровенностью:

— Старая война окончилась, началась новая — война с коммунизмом.

Полное прозрение Дитриха происходит в течение одной ночи. И артист Ю. Юровский превосходно показывает, как изменила одна эта ночь старого, честного немецкого ученого.

Наряду с профессором Дитрихом фильм показывает зрителю другие

образы людей сегодняшней Германии. Сын Дитриха — Курт (артист Г. Юдин) — коммунист. Зять профессора Дитриха — Эрнст Шметау (артист В. Кулаков) — нацист, ушедший в подполье. Это два полюса. А между ними есть еще и другие: они по-разному представляют себе будущее Германии; различны их симпатии и их пути.

Курта Дитриха воины Советской Армии выпускают из тюрьмы, куда он был заключен гитлеровцами за коммунистическую деятельность. Но в тот же день из той же тюрьмы выходит и арестант № 393. Он называет себя Хельмутом Краусом. Он говорит о своих революционных убеждениях и антифашистской деятельности. А впоследствии оказывается, что это матерый фашист Шранк (артист А. Файт). Гестапо спрятало его в тюрьму за три месяца до крушения «третьей империи», чтобы сохранить для подпольной работы.

Изображая в немногих, наиболее характерных образах расслоение сегодняшней Германии, авторы фильма показывают, как советский комендант, опираясь на людей, подобных Курту, его отцу или старому рабочему-антифашисту Шульцу (артист Н. Никитич), привлекает к активной восстановительной работе и таких, как Отто Дитрих или учитель Рилле. В совместной работе постепенно приходит объединение. Это особенно ярко показано в фильме на частном, умело найденном и плотно введенном в драматургическую ткань эпизоде: профессор Дитрих еще до войны отрекся от своего сына Курта, узнав, что тот вступил в коммунистическую партию, и теперь отец не подает руки сыну даже тогда, когда тот возвращается домой после двенадцатилетнего пребывания в фашистском концлагере. Но, прозревая, старый профессор постепенно понимает, что именно немецкие коммунисты являются подлинными патриотами Германии, именно они, и только они, могут привести ее к подлинному счастью. И тогда происходит примирение между отцом и сыном.

На таких людей, как тайный гестаповский агент Шметау и фашист Шранк, опирается генерал Мак-Дермот. Он вербует из них шпионов и диверсантов. Он исподволь восстанавливает военный потенциал Германии, возрождает прусскую шагистику, обучая и вооружая немецкие военные части, созданные из числа пленных гитлеровских солдат.

Мак-Дермот отдает приказы социал-демократу Фишеру (артист Б. Свобода) и тот покорно выполняет эти приказы, направленные все к той же главной для Мак-Дермота цели: превратить Германию в американский арсенал, в пороховую бочку, водруженную в центре Европы.

Кадр из фильма «Встреча на Эльбе»

Мак-Дермот начинает итти к этой цели с самых первых дней своего хозяйничанья на оккупированной земле Западной Германии. И снова выпуклой, яркой деталью показывает режиссер и крушение солдатских надежд, и вероломство американских генералов: повторяется в кадре тихое течение Эльбы, плывет по течению мусор, выметенный с разбомбленных улиц, а вместе с мусором уплывает и плакат, который был когда-то на западном берегу: «Американцы никогда не забудут подвига русских». Мак-Дермот приложит свои старания к тому, чтобы его солдаты забыли про этот подвиг...

Майор Джемс Хилл не разделяет империалистических стремлений Мак-Дермота. Бывший учитель, он не обладает политической дальновидностью, но искренно хочет мира и дружбы между своей страной и Советским Союзом. При первом знакомстве с Кузьминым, он дарит ему на память традиционный американский сувенир — долларовую бумажку с надписью. Хилл пишет на долларе: «Американский вездеход, для которого нет преград во всем мире». Но проходит время, Джемс Хилл видит, как работает и к чему стремится майор Кузьмин. Он слишком хорошо узнал также, чего добивается его собственный начальник генерал Мак-Дермот. За дружбу с русскими, за искреннее стремление содействовать делу мира Хилла лишают офицерского звания и направляют в Америку, где он должен предстать перед комиссией по расследованию «антиамериканской» деятельности. Прощаясь с Кузьминым перед отъездом, Хилл делает новую надпись на том же долларе: «Оказывается, в мире есть правда, которая сильнее доллара».

Артист М. Названов, исполняющий эту роль, очень верно передал черты простого и честного человека, находящего путь в лагерь борцов за дело мира и демократии.

Как Кузьмину сопутствует сержант Егоркин, так рядом с Хиллом проходит сержант Гарри Перебейнога (арт. И. Любезнов), хранящий на груди мешочек с полтавской землею, привезенный в Америку его дедами, и не забывший еще певучих слов украинского языка.

Артисты Андреев и Любезнов с подлинной теплотой проводят те сцены, в которых два сержанта остаются друг с другом наедине. Егоркин — не украинец. Но полтавская земля для него еще священнее и дороже, чем для Перебейноги. Он узнает ее «по запаху». Быть может, это горсть из той земли, к которой приникал он в недавнем трудном бою?.. Когда Перебейнога просит Егоркина подарить ему «зирку» — славную солдатскую эмблему советского воина, Егоркин отвечает, исполняя просьбу американского сержанта:

— Только помни: кто ее носит, хоть и в кармане, должен в жизни настоящим человеком быть.

И Любезнов заставляет нас верить, что звездочка, принятая им, станет для него не менее дорогой реликвией,

чем щепотка земли прадедов. И если земля прадедов рождает в нем лишь смутные воспоминания, то эта звездочка разбудит у Гарри стремления, которые поведут его вперед, к великой советской правде.

За Джемсом Хиллом и сержантом Гарри стоят сотни тысяч, миллионы других людей. Это их голос звучит сейчас в заявлениях трудящихся разных стран, во всеуслышание заверяющих, что они никогда не поднимут оружия против Советского Союза!

Но политикой Америки руководят люди, враждебные идеалам, живущим в душе простого, честного американца. У власти в Соединенных Штатах стоит клика поджигателей войны. Представители этой клики показаны в фильме в образах генерала Мак-Дермота (артист В. Владиславский), его жены (артистка Ф. Раневская), сенатора Вудда (артист С. Ценин), разведчицы Джанет Шервуд (артистка Л. Орлова). По указке государственного департамента эта клика стремится превратить в пустую бумажку исторические соглашения, заключенные в Ялте и Потсдаме; подобные люди не только возрождают фашизм в Германии, но фашизируют и самую Америку, активно раздувая огонь новой войны.

В. Владиславский наиболее резко выделяет в исполняемой им роли черты торгаша, всецело охваченного жаждой наживы. Он показывает зрителю человека, который не остановится ни перед какой чужой бедой в стремлении добиться своего эгоистического презренного благополучия. Для него все — нажива: нажива — война, нажива — разруха чужой страны, нажива — чужое горе, в том числе и горе немецкого народа. Миссис Мак-Дермот в исполнении Ф. Раневской подстать мужу, если не считать, что она даже превосходит его в алчности и умении привести в движение бесчисленные рычаги самых мерзких темных спекулятивных махинаций. Ф. Раневская ярко и беспощадно изображает эту «хозяйку» побежденной страны, спекулянта в юбке, которая распоряжается своим мужем так же, как подчиненными, как и попавшим под их власть порабощенным населением Бизонии. Она позирует знаменитым немецким художникам, расплачиваясь с ними пачкой сигарет и банкой свиной тушонки. Ее стандартная «американская улыбка» — это отвратительная маска, точно выражающая сущность всей ее фальшивой, хищной натуры.

Сенатор Вудд высказывает твердое убеждение в том, что «солдаты воюют потому, что они солдаты. А хотят они воевать или нет, — это никого не интересует». Ибо война интересует не солдат, а таких, как сенатор Вудд или генерал Мак-Дермот!

Любопытная деталь: в фильме, как известно, в честь приезда Вудда в Альтенштадт в офицерском клубе американских оккупационных войск устраивается вечеринка, и вот, когда фильм «Встреча на Эльбе» уже месяц шел на экране, в газетах появилась телеграмма, рассказывающая, как выглядят подобные вечеринки в действительности. Приводим текст телеграммы: «21 марта в офицерском клубе американской военной администрации в Берлине состоялась очередная пирушка, в которой приняли участие, кроме американского коменданта Берлина генерала Хаули, ряд высших офицеров американской военной администрации, не подчиненных Хаули. Между Хаули и некоторыми высшими офицерами возник резкий спор, который кончился тем, что один из этих офицеров бросил стакан с виски в Хаули, разбив ему в кровь лицо. Генерал Хаули покинул клуб...» И на этот раз действительность подтверждает правду советских фильмов, оказываясь злее самой беспощадной сатиры...

Журналистка-шпионка Джанет Шервуд — образ, также подсказанный самой жизнью. Из газетных сообщений, из книги бывшей сотрудницы американского посольства в Москве Аннабеллы Бюкар мы узнавали об истинной специальности некоторых иностранных «журналистов»-дипломатов. Исполняя роль Шервуд, Любовь Орлова показывает истинный смысл деятельности подобных людей. При этом она как бы пародирует образы «роковых женщин», знакомых по голливудским лентам. Это закономерно, так как именно голливудская продукция, как известно, является своеобразным инструктивным материалом для воспитания того человеческого отребья, которое идет на службу американской разведки. Холодная, рассудочная, лживая, Джанет Шервуд легко переходит от притворного объяснения в любви к притворным слезам, от слез — к высокомерной речи, произносимой ею перед отлетом в Америку.

Показано в фильме и воплощение идеала сенатора Вудда — тот самый солдат, «который будет воевать потому, что он солдат». Это вконец болванный империалистической пропагандой капитан Томми, вечно пьяный, нерассуждающий, готовый тупо выполнить любой приказ начальства, лишь бы ему была обеспечена рюмка виски да вечер в кабачке. В этой эпизодической роли артист Эраст Гарин создает отличный, надолго запоминающийся острый карикатурный рисунок.

Как видно из самого списка исполнителей, привлеченных для участия в фильме, Г. Александров и на этот раз проявил присущее ему умение объединить в ансамбль актеров, прошедших самые различные школы, обладающих самыми различными творческими почерками. Г. Александров позволяет в полную силу прозвучать и мягкому, приглушенному голосу Ю. Юровского, и молодому таланту В. Давыдова, и сочному, искристому юмору Б. Андреева, и исключительному гротесковому мастерству Ф. Раневской или Э. Гарина. В этой многосторонней умной работе с актером сказывается одна из лучших реалистических традиций советского киноискусства — традиция, выкованная вопреки многолетним стараниям всевозможных эстетствующих формалистов, пытавшихся уравнять актера с вещью, показываемой на экране.

Каждая деталь в фильме исполнена важного смысла. Исполнена смысла и концовка фильма: на экране возникают очертания моста, переброшенного через Эльбу, и здесь происходит прощание Хилла с Кузьминым.

— Прощайте, — говорит Кузьмин. — Встретились мы с вами, как союзники, жили, как соседи...

— Расстаемся, как друзья, — подхватывает Хилл.

И Кузьмин заканчивает фразу:

— Так сделайте же все, чтобы в будущем мы не встретились с вами, как враги!

Они пожимают друг другу руки крепким солдатским рукопожатием, а мост, переброшенный между двумя секторами, разводится по приказу Мак-Дермота... Медленно уходит из кадра та половина моста, на которой стоит американец Джемс Хилл. Он не властен остановить руку, выполняющую приказание хозяев. Но он слышит слова, которыми напутствует его Кузьмин на прощанье:

— Помните, Джемс, дружба народов России и Америки — это самый важный вопрос, который сейчас стоит перед человечеством!..

Обличая поджигателей войны, фильм ярко и убедительно говорит об идейном и моральном превосходстве советских людей, о силе и мощи советской державы — знаменосца, надежды, оплота всего прогрессивного человечества. Политическая острота, публицистическая направленность, осознанная потребность говорить с экрана голосом трибуна, обращая слово правды к народам мира, — вот что обусловило идейную значительность и художественную силу фильма. На этой основе объединились усилия операторского таланта Э. Тиссе, работа которого в фильме заслуживает отдельной статьи, и композитора Д. Шостаковича, нашедшего верные и доходчивые интонации для того, чтобы самой музыкой охарактеризовать духовное содержание каждого из двух миров, раскрывающихся перед зрителем на экране.

Фильм «Встреча на Эльбе», в котором острая сюжетность сочетается с могучей публицистической силой, еще раз показывает, как велики возможности, открытые перед художником, вооруженным творческим методом социалистического реализма и подчинившим свое творчество великой цели: ковать идейное оружие для борьбы за торжество всепобеждающей правды нового, социалистического мира.

Ю. Лукин

ЖИЗНЬ, ПОСВЯЩЕННАЯ НАРОДУ

Советская художественная кинематография плодотворно работает над созданием образов великих русских ученых-патриотов, прославивших отечественную науку и всей своей жизнью давших пример служения родному народу.

После фильма о Пирогове появилась большая цветная картина, посвященная Мичурину, а вслед за ней на экранах страны с огромным успехом прошла киноповесть о жизни академика Павлова. Это крупнейшее достижение нашего кино. Оно свидетельствует о неуклонном подъеме в творческом труде сценаристов, постановщиков, актеров, вдохновленных величественной темой советского патриотизма.

Фильм об Иване Петровиче Павлове глубоко раскрывает главное содержание его жизни, его борьбы за передовую науку, формирование его взглядов и убеждений как гражданина социалистической страны.

Очень трудна была задача, которую поставил перед собой сценарист М. Папава: вместить в рамки одного фильма рассказ о большом и сложном жизненном пути, дать популярное и наглядное изложение гениального павловского учения, не упрощая его существа, показать на широком общественном фоне борьбу ученого за торжество материалистических идей в науке. Сценарист блестяще разрешил эту задачу. Он создал идейно глубокий, художественно яркий и правдивый сценарий, крепкую драматическую основу замечательного фильма.

Верно выделены кинодраматургом ведущие мотивы в развитии содержания картины: победа материалистического учения над идеализмом, борьба Павлова за приоритет русской науки, великая забота большевистской партии, советского правительства о расцвете передовой науки в нашей стране, яркое сочетание в образе Павлова новаторских, революционных устремлений его научной мысли с глубоким и горячим советским патриотизмом.

Постановщик Г. Рошаль вместе со всем творческим коллективом и в первую очередь с актером А. Борисовым, исполняющим роль Павлова, мастерски воплотил в образы киноискусства богатое содержание, данное сценарием.

Начало фильма сразу вводит нас в внутренний мир героя. Юный Павлов открывает свою душу брату Дмитрию:

— Ты знаешь, как будто я должен вот торопиться куда-то, а куда—не знаю. Жизнь-то ведь одна, и прожить ее нужно по-настоящему, по-человечески.

Это не только мечтания пылкой молодости. Это зреющее понимание высокого смысла человеческой жизни, готовность к большим свершениям, начало трудного и славного пути. Все последующее развитие фильма и конец его покажут зрителю, как подлинно «по-настоящему, по-человечески» была прожита эта прекрасная жизнь.

Уж вскоре увидим мы, с какой настойчивостью и последовательностью, с каким благородным упорством идет ученый к поставленной им перед собой цели в науке. Бесчисленные, изнуряющие опыты. Неудача за неудачей. Отсутствие средств. Сомнения ближайших помощников по работе. В стремительных репликах, в резких жестах, в остром взгляде передает актер нетерпимость своего героя к малодушию, к примиренчеству, его веру и убежденность в своей правоте. Павлов непоколебимо настойчив. Он самоотвержен в служении науке. Светлая мысль ученого и его поразительное трудолюбие торжествуют. Опыты увенчались полным успехом, они привели к научным открытиям мирового значения.

Здесь показан тот этап деятельности Павлова, который был связан с исследованиями в области пищеварения. Эти исследования прославили русскую физиологию, принесли их автору Нобелевскую премию. Он оказался достойным своих великих учителей — Сеченова, Менделеева, Боткина.

Празднуется 25-летие научной деятельности Ивана Петровича Павлова. Возносят хвалу его «величайшему открытию в области физиологии за последние сто лет», говорят о «венце» его трудов, подводят их итоги, желают ему счастья и «заслуженного покоя».

Но зрители уже посвящены в то, насколько ушел вперед Павлов. Он никогда не довольствуется достигнутым, наука требует всей его жизни, пытливый ум и страстный характер ведут его к новым и новым дерзаниям.

Исследование деятельности слюнных желез у собаки — уже пройденный этап. Теперь Павлов стоит на пороге нового величайшего открытия. Он создает свое учение об условных рефлексах. Это уже «дорога в мозг», путь к познанию и изучению того, что было скрыто от взоров ученых и не поддавалось объективному исследованию.

Выразительные кадры показывают, как Павлов отвечает на приветствия. Он с достоинством отводит пожелания покоя.

— Не до покоя, господа!.. Ведь мы можем, наконец, прикоснуться к новым серьезнейшим проблемам, господа. Поэтому пожелайте мне всяческого беспокойства...

Его называли мучеником и подвижником науки. Он возражает:

— Да, вот насчет мученика... тоже. Ну какой я мученик в науке? Вот без науки я был бы действительно мученик!

И в этой же сцене раскрывается образ Павлова как гражданина. Павлов был воспитан в традициях великих русских революционных демократов — Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Его мысль устремлена к судьбе родного народа. Он бросает в зал вдохновенные слова:

— А уж если говорить о подвижниках, господа, то они есть — это наши русские солдаты, которые гибнут на полях Маньчжурии и в далеких морях. Русский народ — вот кто подвижник, господа! И мы обязаны добыть ему счастье... Обязаны!

Так определяет герой фильма свое жизненное призвание. Глубоко волнует эта сцена. Авторы картины правдиво показали, что призыв ученого-патриота находит самый горячий отклик в сердцах молодежи, студентов, толпящихся на хорах и бурно аплодирующих тому, кто становится властителем их дум.

Именно в этот момент твердо заявляет своим друзьям студентка Иванова (актриса Н. Алисова), будущий верный соратник Ивана Петровича:

— Я буду с ним работать!

И она добивается этой высокой чести.

На этом этапе развития действия кинокартины и происходит резкое

размежевание друзей Павлова и его врагов. Так и было в действительности. Речь шла об утверждении материалистических принципов в науке, о высшей нервной деятельности человека, речь шла о беспощадной борьбе против всяческих идеалистических «теорий», против мистики, против мракобесия.

Это была борьба науки революционной, передовой. И она ниспровергла реакционные лжеучения, в которых господствующие классы видели устои общественной морали.

Неожиданный удар наносят Павлову с тыла. Долгие годы работавший вместе с ним доктор Званцев в мистическом ужасе отступает от него. Его пугает грань, за которую он не может и не хочет переходить. В стремлении ученого-материалиста понять человеческий мозг и научиться управлять им Званцев, который оказывается на поверку идеалистом-мракобесом, видит попытку «проникнуть в непознаваемое», в «таинственную область души». Актер Ф. Никитин в этой сцене дает почувствовать, какого злобного, фанатичного врага найдет Павлов в мрачном человеке, внутренне опустошенном, ренегате науки, бессильном, но кипящем ненавистью. Он угрожает:

— Мир не примет вашего объяснения. Что же вы один против мира!

— Вы трус!.. — гневно обрывает его Павлов.

А. Борисову удалось передать и возмущение Павлова и его высокую принципиальность, умение решительно рвать отношения с теми, кто становится идейным противником. Павлов знает, что предстоит суровая, ожесточенная борьба за идеи материализма, но он готов к ней и убежден в победе. Он и Забелин, преданный его ученик и помощник (эта роль просто и убедительно исполнена В. Честноковым), выгоняют Званцева прочь.

Но борьба переходит на международную арену. Авторы фильма вскрыли драматическое напряжение всех последующих событий.

Снова чествование, снова триумф. И снова столкновение противоположных взглядов, исключающих друг друга мировоззрений. Вступают в действие те силы, подголоском которых был Званцев в России. На этот раз дело происходит в Кембридже в 1912 году.

Величественно протекает церемония посвящения Павлова в почетные доктора. Средневековые мантии, торжественная латынь, овации. Студенты спускают с хор на веревочке в зал игрушечную собачку в подарок великому физиологу, подобно тому, как в этом же зале была преподнесена игрушечная обезьянка Дарвину. Теперь внук Дарвина приветствует таким образом Павлова.

Но чествуют Павлова опять за его прежние работы: только сейчас европейская наука постигла их величие и глубину. Скромно, но с некоторым сарказмом произносит актер слова павловского ответа группе поздравляющих его ученых. Он благодарит. Только ведь он уже и думать забыл о пищеварении: «Десять лет уж над рефлексами работаю, с вашего позволения».

Не только во времени он недосягаемо впереди английских ученых. Он совершил в науке качественный прыжок, который недоступен их классово ограниченному мышлению. Слово «рефлексы» так же останавливает английских ученых, как остановило оно их единомышленника Званцева. Англичане выражают сомнение... они почти уверены, что учение о рефлексах не будет иметь успеха в Англии, ибо это — материализм...

Павлов не был стихийным материалистом. Он сознательно шел к своей цели. И сценарист абсолютно закономерно формулирует его позицию.

— Вот, вот, вот, именно. Совершенно точно изволили заметить. Так оно и есть. Материализм.

Он спрашивает у ученого Боингтона его мнение по этим вопросам. Тот предпочитает отмолчаться.

Резко обнажена сущность двух противоположных лагерей в науке.

— Слово — серебро, молчание — золото, — едко замечает Павлов,— но только в науке это не всегда так. Мы молчать не собираемся,— говорит он от лица передовых русских ученых. — Будем драться и убеждать фактами.

В этих столкновениях актер точными интонациями, исполненной достоинства и простоты осанкой, сдержанной, но выразительной мимикой дает почувствовать, как велико превосходство русского ученого над своими западноевропейскими оппонентами, как высоко несет он знамя передовой отечественной науки.

Он обещал убеждать фактами. На экране афиша, извещающая о лекции И. П. Павлова в Санкт-Петербургском обществе врачей: «Условные рефлексы. Новые факты».

Сценарист и постановщик нашли наглядный способ, чтобы показать суть и результаты павловских опытов, исследований и научных выводов, позволяющих заключить, что вся так называемая душевная деятельность животных может быть объяснена материальным нервным процессом. На лекции демонстрируется научный опыт с собакой, разъясняющий основные законы деятельности мозга: непрерывную и постоянную борьбу процессов возбуждения и торможения.

Психология не может быть наукой, утверждает Павлов, если она не будет опираться на точность физиологических знаний. Методика условных рефлексов — ключ к материалистическому пониманию деятельности мозга. Открываются новые пути для человечества, пути активного вмешательства в природу.

Прямое наступление на реакционные верования, на мистические предрассудки вызывает яростную обструкцию студентоз-белоподкладочников, возглавленную Званцевым, поддержанную царской печатью.

Дворянско-буржуазное общество считает новые работы Павлова «подрывающими устои», ему грозит участь гонимого, опального, участь его великого предшественника Сеченова. Его начинания встречают лишь осуждение в правящих кругах.

Мужественный характер борца преодолевает все препятствия. На свое жалованье Павлов покупает собак для опытов. И в этот момент он встречает согревающую и ободряющую моральную поддержку. Как это было и в действительности, сценарист показывает сбор студентами денег по подписке на оборудование павловской лаборатории. Мы видим среди них Семенова (актер В. Балашов), который впоследствии, вернувшись с фронта гражданской войны врачом-коммунистом, станет любимым товарищем Павлова по работе, задушевным другом своего учителя.

Демократические убеждения Павлова не могли оставить его безучастным к событиям, которые происходили тогда в общественной жизни России. С негодованием узнает он о ленском расстреле.

— Душно стало в России... Душно!.. Тупое и жестокое правительство!

Великий ученый-патриот пламенно любил свою родину, и фильм правдиво передает эту важнейшую черту в образе Павлова. Презирая царское правительство, он был всем сердцем предан родному народу, отечественной науке, назначение которой видел в служении счастью народа. Ярко дана в кинокартине сцена разговора Павлова с предателем Петрищевым и американцем Хиксом в октябре 1917 года. Разговор идет ночью в слабо освещенном вестибюле дома, где живет Павлов. Павлов с лестницы всматривается в темноту, вниз, откуда, как крысы, выползают из углов фигуры нежданных посетителей. Ему предлагают покинуть родину, бежать в Америку, его хотят купить на доллары под видом «спасения нетленных ценностей» от большевиков. Гордо выпрямляется Павлов и с омерзением прогоняет охотников за чужим добром.

— Наука имеет отечество, и ученый обязан его иметь! Я, сударь мой, русский, и мое отечество здесь! Что́ бы с ним ни было. Я, знаете ли, не крыса. А корабль-то и не потонет! Нет! Не верю!.. Никодим! Проводи благодетелей.

С большой теплотой, в реалистической традиции русского искусства показан образ Никодима актером Н. Плотниковым. В самые трудные минуты он всегда рядом с великим ученым, незаметный и скромный, надежный и преданный — мужественный простой русский человек. Глубокой сердечности исполнены его отношения с Иваном Петровичем.

Неразлучны они и в замерзающей лаборатории, в тяжелые годы голода и послевоенной разрухи, в годы стойкого напряжения всех сил молодого Советского государства. Кадры фильма показывают леденящую вьюгу за окном, чугунку в лаборатории, Павлова, греющего застывшие руки, тусклый свет коптилки в руках у Никодима. Распахивается дверь, и на пороге вырастает высокая фигура Горького. Точными штрихами актер Н. Черкасов отлично очертил этот хорошо знакомый ему образ.

Правдив весь диалог между великим пролетарским писателем и великим ученым. Павлов не сразу смог понять и принять всю правду большевизма.

— Чистый вы ерш, ей-богу, — смеется Горький.

Но на Павлова произвело огромное впечатление, — и это мы знаем из материалов, опубликованных его биографами, — то, что в труднейшие годы становления советской власти партия и правительство, Владимир Ильич Ленин с таким вниманием, чуткостью и заботой помогли ученым и науке, сделали все возможное для них. Горький пришел к Павлову как посланец Ленина.

— Ленин вас своим союзником считает, большевиком в науке. Вот что!

Зритель видит ленинский декрет. В декрете говорится о совершенно исключительных научных заслугах Павлова, о том, что его труды имеют «огромное значение для трудящихся всего мира». Создается комиссия во главе с Максимом Горьким, которой поручается создать наиболее благоприятные условия для обеспечения работ Павлова и его сотрудников.

Советское правительство заботится и об издании книги Павлова.

С первых своих шагов советская власть поддержала и высоко подняла учение Павлова. Лишь в условиях победы Октябрьской революции Павлов смог полностью расправить свои орлиные крылья.

Советское государство предоставило ему такие возможности развертывания его научной деятельности, о каких он и мечтать не мог. На многих кафедрах читаются курсы, посвященные его учению, растет число лабораторий и институтов, где армия научных работников продолжает и развивает дело его жизни. Создана «столица физиологии» в Колтушах.

Все это неразрывно связано с могучим ростом социалистической культуры. Павлов видит, какой гигантский размах приняло культурное строительство на его освобожденной родине. И закономерно, естественно возникает у него осознание всего величия народа, завоевавшего и строящего свое счастье. Он становится пламенным советским патриотом. Он гордится своим великим народом, самым мудрым и самым демократическим в мире правительством, светлыми идеями, которые ведут народ по пути прогресса, указывая путь всем народам мира.

Новую силу обретает его боевое революционное учение, которое так сродни революционным идеям преобразования мира. Павлов ведет решительное наступление на идеализм, борется за изгнание его из самых потаенных и самых сложных участков соприкосновения научной мысли с жизнью. Как говорит в фильме Забелин, уже осуществлялась заветная мечта Павлова: объяснить человеку человека. И, объяснив, вмешаться в его природу.

В широком развертывании сюжета кинодраматург обнаружил благодарную возможность показать существо новых открытий великого ученого. Блестящие операторские съемки сделали зрителя свидетелем мощного наводнения в 1924 году в Ленинграде. Эти эпизоды очень емки по содержанию. Мы видим мужество и самоотверженную преданность Павлова науке. Он ни на минуту не прекращает своих опытов И мы видим, как острое наблюдение осветило его мозг проницательной догадкой. Перед нами рождение гениального научного открытия. Сотрудники замечают, что наводнение «смыло» у подопытного животного все рефлексы. Павлов молниеносно подхватывает эту мысль и ошеломляет своих помощников необычайно ярким выводом. Он начинает серию опытов. В лабораторных условиях имитируется картина наводнения. Собаки, пережившие подлинное наводнение, мечутся в своих станках, и вот результат: огромное потрясение, перенапряжение нервной системы вызывает общее торможение нервной деятельности, сон, состояние каталепсии.

Семенов высказывает смелое предположение о том, что здесь найден мост в клинику для лечения душевных болезней, которые до тех пор считались неизлечимыми. Это и есть идея Павлова. Иван Петрович объясняет своим сотрудникам огромные перспективы лечения сном переутомленного головного мозга, физиология дает новый методический материал для психиатрии, для восстановления здоровья человека. Это великое новаторство Павлова, революционный переворот, который совершил он в клинической медицине.

Развивается его учение об условных рефлексах. Оно уничтожает представление о косной наследственности. Приобретенные в зависимости от условий жизни рефлексы могут быть закреплены в последующих поколениях, переданы потомству. Наука становится властной преобразовать природу.

Это революционное, материалистическое учение встречают в штыки в цитадели реакционной науки — в Америке. На международном конгрессе физиологов Павлов дает бой косным, расистским «теориям», разоблачает идейное убожество главы буржуазной биологии Моргана.

С апломбом признанного авторитета Морган пытается опровергнуть павловские доказательства.

— Все это прекрасно, — снисходительно цедит он сквозь зубы. — Однако мною уже давно доказано, что только наследственное вещество, ген, определяет все особенности будущего организма. Гены не зависят от воздействия среды на организм. Они развиваются сами по себе, по своим законам.

И с какой актуальностью, злободневностью звучит сокрушительная реплика Павлова:

— Ну, простите меня, вздор! Вздор! Ведь если никто не может повлиять на ваше вещество, на ваш ген, так нам остается только созерцать природу, больше ничего! Этак у вас не лаборатория получится, мистер Морган, а молельня... А мы желаем активно вмешаться в природу. И мы это будем делать, мистер Морган, несмотря на ваше неодобрение, не гадая на кофейной гуще!

Когда Павлов говорит о человечестве, знакомый зрителю Хикс выкрикивает:

— Человечества нет. Есть раса, нации, люди. Негр никогда не станет янки.

Лицо Павлова выражает в эту минуту гнев и презрение. С великой гордостью за свою свободную родину он отвечает:

— Чепуха. Никакой принципиальной разницы между ними я не вижу. Да что — я! В нашей стране вам это любой школьник объяснит.

После заседания к Павлову протискивается Петрищев. Он лицемерно приветствует его, спрашивает, что делается в России.

Суров и холоден взгляд Павлова, скользящий мимо этого подлеца. Он не тратит на разговор лишней минуты.

— Ну, что ж, ничего. Живем, хлеб жуем. А с предателями родины не разговариваем!

В Колтуши приезжает Сергей Миронович Киров. Глубокое содер-

жание вложил сценарист в сцену беседы товарища Кирова с Павловым.

— Шли вы своим путем, — говорит товарищ Киров, — а пришли к нам. И недаром, Иван Петрович, мы вас давно в своих рядах считаем. И не только за открытые вами научные истины... За весь ваш характер борца...

Эти слова подтверждены всем развитием образа Павлова в фильме. Перед зрителем прошла великая жизнь ученого-патриота. В конфликтах, в борьбе, в непоколебимой преданности делу передовой науки проявились наглядно для зрителя «бесстрашие ума, вера в человека, страстное желание сделать его счастливым». Именно эти черты характера Павлова как борца называет товарищ Киров. И заключает:

— Ведь тысячелетия человечество искало путь к справедливости, и теперь мы нашли его. Это — коммунизм. И ведь нет другого пути, Иван Петрович, нет!

Сосредоточенное, глубокое раздумье и твердая убежденность выражены А. Борисовым в ответе Павлова:

— Да, да... Признаться, я и сам подозревал. Да, да, именно так. Ведь я же не слепой, вижу. Тысячи фактов вижу.

Киров увлекает его большевистской мечтой о преобразовании природы. Говорит о том, какой могучий рычаг — наука в руках советского человека. Напоминает об успехах мичуринских идей, рассказывает о широких, уже реализующихся планах переделки географии страны.

— Мы заставим природу отдать нам все. Ну, а будет сопротивляться — переделаем.

Живым светом озаряет эта беседа весь путь Павлова.

— Гм... А вы ведь в некотором роде мечтатель. Гм... — улыбается он. — Политик и мечтатель.

— А как же иначе, Иван Петрович! Мечта у нас первый вариант плана. Иван Петрович, а разве вы не мечтаете в своей науке?

— Мечтаю...

И Павлов открывает Кирову самые сокровенные и смелые свои мечты. И признается, что видит их осуществление в будущем коммунистическом обществе.

В конце беседы Сергей Миронович просит Павлова, когда он поедет на научный конгресс в Италию, от имени советского правительства пригласить делегатов в следующий раз собраться в Ленинграде.

Этот конгресс в Ленинграде, XV Международной конгресс физиологов, был созван в Советском Союзе по инициативе товарища Сталина.

Он происходил в 1935 году. С трибуны конгресса прозвучала страстная речь советского патриота — великого ученого, которого конгресс провозгласил «первым среди физиологов мира». В фильме показано, как заклеймил Павлов человеконенавистнический фашизм, как пригвоздил он к позорному столбу поджигателей мировой войны. Произнося свою речь, Павлов славил правительство нашей могучей Родины, его борьбу за мир, неуклонно миролюбивые его стремления, открывшие новую эру в отношениях между народами.

Созданный в фильме образ глубоко верен действительности. В жизни Павлова самый плодотворный период связан с его работой в советское время. Великий ученый ясно понимал, какие необъятные перспективы для расцвета науки открыты в условиях социализма в родной стране.

— Хочется долго жить потому, — говорил он, — что небывало расцветают мои лаборатории. Советская власть дала миллионы на мои научные работы... Хочу верить, что... моя наука особенно расцветет на родной почве.

В 1935 году земляки чествовали его в родном городе — Рязани. И Павлов ответил им тогда: «Мне хочется сказать, что и раньше случались чествования представителей науки. Но это были чествования в узком кругу людей, так сказать, того же сорта — людей науки. То, что я вижу теперь, нисколько на эти узкие юбилеи не походит: у нас теперь чествует науку весь народ. Это я видел сегодня утром и при встрече на вокзале, и в колхозе, и когда приезжал сюда. Это не случайно. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что это — заслуга правительства, стоящего во главе моей страны. Раньше наука была оторвана от жизни, была отчуждена от населения, а теперь я вижу иное: науку уважает и ценит весь народ. Я поднимаю бокал и пью за единственное правительство в мире, которое так ценит науку и горячо ее поддерживает,— за правительство моей страны».

Он сумел увидеть не только то, что свободный народ уважает, ценит науку. Он разглядел могучие ростки нового в жизни народной, начало процесса стирания граней между умственным и физическим трудом. Слету стахановцев-горняков Донбасса он послал такое письмо:

«Уважаемые горняки! Всю мою жизнь я любил и люблю умственный труд и физический и, пожалуй, даже больше второй. А особенно чувствовал себя удовлетворенным, когда в последний вносил какую-нибудь хорошую догадку, т. е. соединял голову с руками. Вы попали на эту дорогу. От души желаю вам и дальше двигаться по этой единственно обеспечивающей счастье человека дороге».

Павлов говорил: «Что ни делаю, постоянно думаю, что служу этим, сколько позволяют мне мои силы, прежде всего моему отечеству».

Гордясь борьбой советской страны за передовую культуру, за мир во всем мире, Павлов не был пацифистом, он знал, что капиталистические агрессоры могут напасть на Советский Союз — оплот мира и демократии. Он считал, что огромным достижением советской власти является неустанное укрепление обороноспособности страны, и заявлял: «В войне мы будем защищать от врагов нашу настоящую Родину, нашу культуру, нашу науку. Весь народ станет на защиту своей страны».

В науке он был страстным, воинствующим материалистом, новатором и революционером. Его работы о высшей нервной деятельности создали фундамент для развития материалистической психологии. Он много сделал, чтобы разгромить в биологии идеализм, чтобы в естествознании победили идеи материализма.

В общественной деятельности он был примером служения родному народу, его жизнь в ее расцвете была проникнута великими идеями животворного советского патриотизма.

Эти важнейшие черты образа Павлова нашли достойное воплощение в фильме. И концовка картины ярко и образно говорит о бессмертии великого сына нашей Родины. Павлов оставляет завещание советской молодежи, идущей в науку, комсомолу.

Апофеозом глубоко патриотического киноповествования о великой и бессмертной жизни звучат слова студента на съезде комсомола, передающего товарищам завещание Павлова: «Науку щедро вводят в жизнь нашей страны. До последней степени щедро... И для молодежи, как и для нас, вопрос чести — оправдать те большие упования, которые возлагает на науку наша Родина».

Отмечая высокие идейно-художественные достоинства сценария, мастерство постановщика, слаженность актерского ансамбля, хочется особенно выделить проникновенное искусство А. Борисова в исполнении роли Павлова. Главное, конечно, не только в удивительном внешнем сходстве, засвидетельствованном теми, кто лично и близко знал И. П. Павлова, — здесь неоценимую заслугу актеру оказала превосходная работа художника-гримера В. Ульянова. Главное — в воссоздании внутреннего облика героя, такого Павлова, каким его знает и любит народ.

Музыка Д. Кабалевского содержательна, мелодична. Она отвечает мужественному пафосу кинопоэмы об ученом-борце.

Огромно познавательное и воспитательное значение фильма. Он служит пропаганде научных идей И. П. Павлова и воспитанию в наших людях советского патриотизма. Он дает вдохновенный портрет ученого-патриота, чье имя назвал товарищ Сталин в числе лучших представителей великой русской нации.

П. Тагер

Заслуженный деятель науки и техники, доктор технических наук, профессор

ВЕЛИКАЯ РОЛЬ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ В СОЗДАНИИ НЕМОГО И ЗВУКОВОГО КИНО

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписал декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения. Этот день и является днем рождения советской кинематографии — самой передовой в мире. Исторические материалы ясно показывают, что роль наших отечественных мастеров искусств и ученых в создании и развитии кинематографа, его искусства, его техники, необычайно велика. Вот отчего за советским кино должен быть по праву признан приоритет во многих областях киноискусства и кинотехники.

Это краткое историческое изыскание посвящено значению трудов отечественных ученых в изобретении немого и звукового кино. К сожалению, эта тема до сих пор разработана слабо. А она, несомненно, заслуживает всестороннего внимания и достойна того, чтобы на нее затратить необходимое количество времени и труда.

Для своих исследований я пользовался книжной, журнальной, мемуарной и патентной литературой. Я стремился пользоваться, в основном, первоисточниками, особенно патентами и мемуарами.

* * *

Даже в тяжелой обстановке царской России, когда кинодельцы смотрели на кинематографию лишь как на источник наживы, представители передовой русской общественности вносили свой вклад в развитие кинотехники и киноискусства. Так, например, К. Николаев разработал дуговые источники света, которыми в 1915 году было оборудовано киноателье Ермольева, А. А. Левицкий в 1912 году применил новый прием съемки — наплыв, в десятых годах на фабрике Ханжонкова снимали объемные мультипликации, Н. В. Баклин и В. Н. Лебедев создали ряд научных фильмов, инженер Сосновский сконструировал кинопроектор с дуговой лампой и т. д.

Великая Октябрьская социалистическая революция сделала советскую кинематографию могучим средством повышения культуры, проводником идей социализма. Исключительное внимание партии и правительства, их постоянная забота, способствовали научному и техническому прогрессу кинотехники. Уже через 10 лет после Великой Октябрьской социалистической революции Советский Союз смог совершенно самостоятельно решить такую крупнейшую научно-техническую проблему, как создание советского звукового кино. В условиях царской России решение этой проблемы было бы совершенно невозможным. Прогресс всей советской социалистической промышленности, достигнутый в результате систематического успешного выполнения и перевыполнения планов сталинских пятилеток, привел к тому, что мы теперь с гордостью можем констатировать полную независимость современной советской передовой кинотехники от иностранной. Все сложнейшие аппараты, оборудование и материалы для кинематографии изготовляются советской промышленностью и притом в нужном количестве.

Центром изобретательской и научной мысли в области кинотехнической науки у нас в стране является Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ), организованный в 1929 году.

Кино посещают ежедневно многие миллионы людей. Уже одно это обстоятельство показывает, как велико значение современного кинематографа и насколько глубоко он внедрился в самые широкие слои населения.

Большая армия людей непосредственно связана с кинематографическим производством. Крупные химико-фотографические предприятия заняты производством светочувствительной целлулоидной пленки и других материалов. Оптико-механическая и радиотехническая промышленность изготовляет сложное и разнообразное оборудование и аппаратуру для киностудий и кинотеатров. Киноинженеры, подготовляемые специальными высшими учебными заведениями, руководят сложной технической базой киностудий и многочисленных кинотеатров. Ученые и изобретатели, работающие в хорошо оснащенных научно-исследовательских институтах и лабораториях, обеспечивают прогресс кинотехники.

Таким образом, современная кинематография представляет собой своеобразный комплекс, в котором тесно пере-

плетаются многочисленные искусствоведческие и художественные вопросы с новейшими и разнообразнейшими достижениями науки и техники. С акустикой приходится иметь дело в киностудиях и в кинотеатрах, с электроакустикой — при разработке и изготовлении микрофонов и громкоговорителей, с электрооптикой — в модуляторах света и фотоэлементах, со светотехникой — в различных источниках света для съемки и проекции, с фотохимией — при изготовлении и обработке светочувствительных слоев, с химией высокомолекулярных соединений — при производстве основы пленки, с электроникой — в различных усилительных устройствах, и т. д. и т. п.

Ныне существует чрезвычайно многогранная и разветвленная кинотехническая наука. Однако зарождение самостоятельной кинотехнической науки в целом и отдельных ее важнейших направлений (звуковое кино, цветное кино, стереокино, телекино и т. д.) обязано достижению определенного уровня развития другими, более старыми отраслями науки и техники.

Таким образом, история развития науки о кино — это по существу история каждого элемента, его составляющего. Каждое важное изобретение нельзя рассматривать само по себе, в отрыве от той конкретной социально-экономической обстановки и в отрыве от тех обстоятельств и достижений науки, которые предшествовали или которые сопутствуют этому изобретению. Ведь именно совокупности этих обстоятельств и обязано появлением данное изобретение.

Известно, что кинематограф изобретен в 1895 году. Вполне естественно возникает вопрос: был ли кинематограф совершенно неожиданным, выдающимся изобретением гениального человека или же **изобретение кинематографа было подготовлено всей предшествующей историей развития смежных областей науки и техники?**

Нет сомнений, что изобретение кинематографа было полностью подготовлено уровнем развития других областей науки и техники, событиями в науке, прямо предшествовавшими 13 февраля 1895 года, когда братья Люмьер взяли свой патент.

Обратимся к фактам.

23 марта 1876 года наш соотечественник Павел Николаевич Яблочков получил первый патент на свою электрическую свечу и в том же году публично демонстрировал ее на выставке в Лондоне. В следующем, 1877 году свеча Яблочкова была применена в Париже для наружного освещения на Авеню де л'Опера. Приоритет русского ученого был отмечен тем, что такое электрическое освещение стали в то время называть «русским светом» или «северным светом». Как отмечал сам Яблочков, «русский свет в короткое время распространился по всему миру, дойдя из Парижа до дворцов шаха персидского и короля Камбоджии».

В 1872 году еще один наш соотечественник, Александр Николаевич Лодыгин, создал электрическую лампочку, представлявшую собой угольный стерженек, накаливавшийся током в закрытом стеклянном сосуде. Через год он уже демонстрировал эту лампочку публично, устроив осенью 1873 года электрическое освещение на Одесской улице в Петербурге. В 1875 году Лодыгин усовершенствовал свою электрическую лампочку накаливания, поместив угольный стерженек в герметически закрытый стеклянный сосуд, воздух из которого откачивался насосом. Вскоре Лодыгин сделал дальнейшие крупные шаги по усовершенствованию лампочек накаливания: 4 января 1893 года и 10 апреля 1894 года он заявил патенты на лампочки с металлическими нитями и тем заложил основы производства современных электроламп.

Повидимому, именно угольная лампа Лодыгина и послужила толчком для работ Эдисона, заслуга которого состоит в том, что он усовершенствовал изобретение Лодыгина и широко его реализовал в период с 1879 по 1881 год.

Однако нужно отметить, что на угольную лампочку накаливания Эдисон тоже получил патент. В связи с патентом Эдисона представляют большой интерес воспоминания члена-корреспондента Академии наук СССР Михаила Андреевича Шателена, который является нашим старейшим и поныне здравствующим электротехником. М. А. Шателен является свидетелем развития электротехники в России, в СССР и во всем мире в течение долгого времени (он родился в 1866 году). В статье «Из истории изобретения ламп накаливания», опубликованной в 1934 году в четвертом выпуске сборника «Архив истории науки и техники», М. А. Шателен на странице 310 пишет: «...что изобретение Лодыгина было известно в Америке, явствует и из того, что, когда возник в американском суде процесс между Эдисоном и Сваном, суд аннулировал привилегии обоих названных изобретателей, мотивируя постановление существованием ламп Лодыгина».

Таким образом, даже американский суд признал, что ни Эдисон, ни англичанин Сван, каждый из которых считал себя изобретателем электрической лампочки, на самом деле не являются ее изобретателями, а честь изобретения принадлежит именно Лодыгину.

В этой связи следует вспомнить американскую кинокартину «Эдисон». Она посвящена в основном изобретению электрической лампочки накаливания, причем в качестве изобретателя электрической лампочки накаливания представлен Эдисон. Перед нами явное извращение исторической истины, умышленно допущенное авторами этой кинокартины. При этом особенно странное впечатление производит показанный в кинокартине «Эдисон» эпизод, связанный с изобретением вакуумной электрической лампочки: работы Эдисона долгое время не приводили к желаемым результатам (так как нити перегорали в воздухе) и вдруг Эдисона «осенила» мысль, что нужно накаливаемые нити помещать в герметически закрытый стеклянный сосуд, предварительно выкачав из него воздух. На самом деле это было, повидимому, не так, ибо, как свидетельствует там же М. А. Шателен, «один из русских изобретателей, близкий к группе Лодыгина, — моряк Хотинский, уехавший в семидесятых годах в Америку, взял с собой несколько ламп Лодыгина и показал их Эдисону».

Мы весьма уважаем заслуги Эдисона, как крупного изобретателя, и чтим его память, однако не следует ему приписывать и те изобретения, которые он не сделал.

В 1891 году русский инженер Михаил Осипович Доливо-Добровольский осуществил первую дальнюю электропередачу энергии трехфазным током на расстояние 175 километров при напряжении до 30 тысяч вольт. Тем самым он по существу является изобретателем трехфазного тока, или, как он его сам вначале называл, «трижды сопряженного тока».

Известно, что трехфазный ток и по сие время является основой энергетики во всех странах мира. Работы Доливо-Добровольского привели к тому, что к моменту изобретения кино уже существовали в больших городах электрические сети, которые могли обеспечить энергией питание источников света необходимых для проекции.

Доливо-Добровольский в 1889 году взял патент на трехфазный электромотор и осуществил действующую модель. В связи с этим значительный интерес представляет эпизод, рассказывающий о демонстрации, произведенной автором в Берлине, и описанный Доливо-Добровольским в статье «Из истории трехфазного тока» на странице 153 его посмертно изданной в 1948 году книги «Избранные труды (о трехфазном токе)».

«...Многие крупные деятели электротехники, — пишет Доливо-Добровольский, — были приглашены ознакомиться в нашей лаборатории с новым электродвигателем. Между прочим я показывал его Вильгельму Сименсу, который тогда все еще ждал многого от пятипроводной системы постоянного тока. В сентябре 1889 г. Эдисон посетил Берлин. При сделанном ему предложении осмотреть новый

электродвигатель переменного тока он буквально замахал руками: «Нет, нет, переменный ток это вздор, не имеющий будущего. Я не только не хочу осматривать двигатель переменного тока, но и знать о нем!» И он не пришел!»

Как говорится, всякие комментарии излишни. Серьезная ошибка Эдисона и Сименса слишком очевидна.

Таким образом, уже эти примеры показывают, что русские ученые в области электрических источников света и передачи элетроэнергии сделали крупный вклад в создание условий для возникновения кинематографа.

Однако особенно выдающимся был 1895 год. На очередном заседании русского Физико-химического общества, состоявшемся 7 мая 1895 года в физической аудитории Физического общества, с докладом «Об отношении металлических порошков к электрическим колебаниям», выступил 36-летний преподаватель кронштадтских минных офицерских классов Александр Степанович Попов. Его доклад сопровождался демонстрацией изобретенного им прибора, названного им грозоотметчиком. Этот день и принято считать днем величайшего изобретения — радио.

Если бы не существовало этого изобретения великого русского ученого А. С. Попова и если бы не существовало других изобретений и открытий, последовательно развивавших это основное изобретение, то не было бы возможным изобретение и существование звукового кинематографа, и весьма вероятно, что и по сие время движущиеся изображения на экране оставались бы лишь немыми тенями.

Другим изобретением, завершенным в 1895 году, был немой кинематограф Люмьера. В феврале 1894 года 30-летний Луи Люмьер совершенно случайно познакомился с кинетоскопом Эдисона, демонстрировавшимся в балагане в Париже за небольшую плату. Аппарат приводился в действие опусканием монеты. Маленькие фотографии на равномерно движущемся бесконечном целлулоидном кольце рассматривал через лупу единственный зритель, пользовавшийся этим кинетоскопом. Под лупой помещался быстро вращающийся непрозрачный диск — обтюратор, на котором имелась узкая щель. Непосредственно за обтюратором находилась непрерывно движущаяся лента с фотографиями последовательных фаз движущегося объекта и за ней источник света в виде электрической лампочки.

Однако кинетоскоп Эдисона **еще не был кинематографом**, так как отсутствовал самый главный признак кинематографа — коллективное рассматривание движущихся изображений достаточной яркости на большом экране. В связи с этим опять следует вспомнить кинокартину «Эдисон»; в ней Эдисон назван изобретателем кинематографа. Как видим, и это утверждение авторов фильма не соответствует действительности. Случайное ознакомление с кинетоскопом зародило у Луи Люмьера мысль, которая и осуществилась в форме кинематографического аппарата. Основное, что он сделал, состояло в том, что он заменил непрерывное, равномерное движение ленты прерывистым, скачкообразным. Вследствие этого он мог полезно освещать каждый снимок на ленте промежуток времени приблизительно в 100 раз больший, чем в кинетоскопе.

Это обстоятельство дало возможность, пользуясь **существовавшими в то время источниками света**, практически осуществить проекцию на экран, получая достаточно яркие изображения. Источником света была **электрическая дуговая лампа**, так же как это почти всегда применяется и теперь, за исключением переносных аппаратов.

Между тем явление **электрического дугового разряда между двумя угольными стержнями** открыл и впервые в мире наблюдал еще в ноябре 1802 года замечательный русский ученый Василий Владимирович Петров, в то время профессор физики Медико-хирургической академии в Петербурге. Свое открытие Петров опубликовал в изданной еще в 1803 году книге с очень длинным названием «Известие о Гальвани-Вольтовских опытах, которые производил профессор физики Василий Петров, посредством огромной наипаче батареи, состоявшей иногда из 4200 медных и цинковых кружков, и находящейся при Санкт-Петербургской Медико-Хирургической Академии».

В этой книге (и в других работах Петрова) впервые опубликованы столь существенные открытия, что Петрова по справедливости называют первым русским электротехником. В названной книге имеется глава, называемая «Статья VII. О расплавлении и сожигании металлов и многих других горючих тел, а также о превращении в металлы некоторых металлических оксидов посредством Гальвани-Вольтовской жидкости».

Эту главу Петров начинает следующим абзацем, находящимся на страницах 163 и 164:

«Если на стеклянную плитку или на скамеечку со стеклянными ножками будут положены два или три древесных угля, способные для произведения светоносных явлений посредством Гальвани-Вольтовской жидкости, и если потом металлическими изолированными направителями (directores), сообщенными с обоими полюсами огромной батареи, приближать оные один к другому на расстояние от одной до трех линий, то является между ними весьма яркий белого цвета свет или пламя, от которого оные угли скорее или медлительнее загораются и от которого темный покой довольно ясно освещен быть может».

Петров, таким образом, первым в мире совершенно отчетливо указал на возможность применения электрического дугового разряда для целей освещения. Следует отметить, что еще и теперь многие зарубежные ученые совершенно необоснованно и неправильно приписывают честь открытия электрического дугового разряда англичанину Гемфри Деви. Однако «приоритет» Деви не соответствует действительности, так как свои наблюдения Деви изложил на страницах 152 и 153 первой части первого тома своей книги «Elements of Chemical Philosophy», изданной в Лондоне только в 1812 году, т. е. на девять лет позже Петрова. Очевидно теперь, что неправильно внедрившееся по предложению Деви название «вольтова дуга».

Однако не только в указанных направлениях работали русские ученые и изобретатели. Так, например, московский фотограф И. В. Болдырев изобрел в 1881 году светочувствительные материалы, нанесенные на гибкую основу — на пленку, и публично демонстрировал их на Всероссийской Промышленной выставке в Москве в следующем, 1882 году. Очевидно, что без гибкой основы было бы невозможным существование позже изобретенного кинематографа. За границей светочувствительный материал на гибкой основе появился только через несколько лет после названной работы И. В. Болдырева.

К 1895 году был известен ряд существенных элементов, совершенно необходимых для возникновения кинематографа. Изложенное показывает, что труды русских ученых и изобретателей обеспечили создание нескольких важных элементов из числа тех, синтез которых Люмьером привел к кинематографу.

Переходим к рассмотрению обстоятельств, связанных с изобретением звукового кино.

Все ныне известные многочисленные методы записи звука основаны по существу всего на трех принципах: механическая запись колебаний, магнитная запись и фотографирование звуковых колебаний на светочувствительной пленке.

Принцип механической записи звука состоит в том, что на каком-либо подходящем материале резец вырезает извилистую канавку. Форма этих извилин определяется записанными звуковыми колебаниями. Наиболее характерным прибором для воспроизведения механической записи

звука является всем хорошо известный и широко распространенный граммофон.

Советскими учеными и изобретателями построен ряд оригинальных приборов для механической записи и воспроизведения звуков. Из числа этих приборов наибольшее распространение получил в середине тридцатых годов аппарат «Шоринофон», названный так в честь его изобретателя профессора Александра Федоровича Шорина, удостоенного Сталинской премии за это изобретение. В этом аппарате механическая запись звука осуществлялась на целлулоидной ленте. «Шоринофон» применялся для целей радиовещания. Значительные и интересные работы в области механической звукозаписи на целлулоидной ленте проведены также В. Д. Охотниковым и Г. Г. Добровольским.

Принцип магнитной записи звука был вначале основан на использовании стальной проволоки в качестве носителя записи. Ныне носителем магнитной звукозаписи является эмульсия, содержащая соединения железа и по внешнему виду напоминающая фотографический светочувствительный слой. Эмульсия нанесена на очень тонкую негорючую ленту шириной в несколько миллиметров.

У нас в СССР магнитные методы записи и воспроизведения звука получили определенное развитие благодаря трудам В. К. Виторского, И. С. Рабиновича и И. Е. Горона, разработавших ряд оригинальных и интересных приборов. Магнитные методы записи и воспроизведения звука по своей простоте и качеству получаемых результатов стоят на одном из первых мест, а потому ныне имеют широкое применение, особенно в радиовещании.

11 июня 1920 года петроградский профессор, ныне член-корреспондент Академии наук СССР Валентин Иванович Коваленков, заявил патент на свое изобретение «Говорящий кинематограф». В этом патенте № 111 речь идет о сочетании магнитных методов записи и воспроизведения звука с кинематографом.

Наконец, в становлении и развитии **фотографического или оптического метода записи и воспроизведения звука,** только и имеющего практическое значение для кинематографии, крупная роль с самого начала принадлежала и принадлежит русским ученым и изобретателям. Еще 6 ноября 1889 года наследники доктора медицины А. Виксцемского, проживавшего в городе Юрьеве, запатентовали изобретенный им метод фотографической записи звука. В этом патенте А. Виксцемского, заявленном 60 лет назад, мы имеем по существу основные элементы поперечного метода звукозаписи.

Изобретение А. Виксцемского интересно для нас с двух точек зрения. Во-первых, А. Виксцемский впервые очень отчетливо сформулировал необходимые условия для фотографической записи звука, и назвал такую **запись фонограммой,** т. е. ввел ныне повсеместно принятый термин. Во-вторых, изобретение Виксцемского, опубликованное в 1890 году, и по сие время тщательно замалчивается буржуазными историками звукового кино, и поэтому следует несколько подробнее остановиться на этом обстоятельстве.

В немецкой книге «Physik und Technik des Tonfilms» двух авторов — H. Lichte и A. Narath, по названию и объему претендующей на энциклопедичность и всеобъемлемость содержания, имеется раздел, посвященный истории звукового кино. Однако совершенно бесполезно искать в этом разделе имена русских и советских ученых и изобретателей — они полностью обойдены молчанием.. И это в книге, изданной в 1945 году!

Авторы книги не остались одинокими. Они нашли верного ученика и продолжателя своих неблаговидных дел. Возьмем статью «Historical Development of Sound Films», написанную E. I. Sponable, опубликованную в 1947 году в «Journal of the Society of Motion Picture Engineers» (том 48, №№ 4, 5). Здесь мы находим фамилии американских, немецких, шведских, французских, английских ученых и изобретателей, но ни одного имени русского или советского ученого и изобретателя в этом длинном перечне нет. Большая многогранная деятельность русских и советских ученых и изобретателей не получила никакого отражения в этой статье.

Такой избранный многими иностранными авторами недостойный путь замалчивания для нас совершенно неприемлем. Мы в своих работах, связанных с историей науки и техники, можем и должны, наравне с трудами наших ученых и изобретателей, воздавать должное трудам тех зарубежных ученых и изобретателей, чья полезная деятельность содействовала в прошлом или содействует теперь культурному прогрессу передового человечества. Именно на такой путь мы должны стать и смело по нему итти. Русская и советская наука и техника имеют свои славные традиции и имеют чем гордиться.

В 1888—1890 годах профессор Московского университета Александр Григорьевич Столетов провел чрезвычайно обширные исследования, связанные с фотоэлектрическими явлениями или, как он их сам называл, «актиноэлектрическими явлениями».

Хотя А. Г. Столетов занимался этими исследованиями в течение нескольких лет, однако подавляющая часть результатов исследований в области фотоэлектрических явлений была получена им в течение очень короткого срока — с 20 февраля по 21 июня 1888 года. Следует восхищаться той глубиной, всесторонностью и точностью выводов, к которым пришел А. Г. Столетов в результате своих исследований.

На опытах А. Г. Столетова следует остановиться особо, потому что его работы играют очень большую роль и обеспечивают приоритет русской науки в этой важной области звукового кино. Вот что писал А. Г. Столетов в статье «Актино-электрические исследования», опубликованной на страницах 159—215 в 7—8 выпуске 21 тома «Журнала Русского Физико-Химического Общества» за 1889 год:

«Основной опыт, который после некоторых неудач, зависевших от выбора гальванометра, совершенно убедительно удался 26 февраля 1888 г., состоял в следующем.

Два металлические диска («арматуры», «электроды»), в 22 центим. диаметра, были установлены вертикально и друг другу параллельно перед электрическим фонарем Дюбоска, из которого вынуты все стекла. В фонаре имелась лампа с вольтовой дугой (регулятор Фуко-Дюбоска), питаемая динамо-машиной (обыкновенно около 70 вольт и 12 амперов). Один из дисков, ближайший к фонарю, сделан из тонкой металлической сетки (встречаемой в продаже) — латунной или железной, иногда гальванопластически покрытой другим металлом, которая была натянута в круглом кольце; другой диск — сплошной (металлическая пластинка).

Диски соединены между собою проволокой, в которую введены — гальваническая батарея и чувствительный астатический гальванометр Томсона с большим сопротивлением (5212 омов), который наблюдался по английской методе (с лампой и скалой)».

Результаты своих исследований А. Г. Столетов сформулировал в виде 12 пунктов на страницах 200 и 201.

Работы А. Г. Столетова показывают, что его два металлических диска представляли собой первый в мире фотоэлемент, с помощью которого он впервые в мире наблюдал появление постоянного фотоэлектрического тока во внешней цепи. Более того, А. Г. Столетов усложнил свои опыты и наблюдал фотоэлектрический ток не только при постоянном световом потоке, но и при переменном световом потоке. Между фонарем и металлической сеткой своего **светочувствительного элемента** он ставил вращающийся обтюратор, т. е. непрозрачный диск, на котором были сделаны прорези, и таким образом наблюдал прерывистый фотоэлектрический ток, возбуждаемый прерывистым световым потоком. В связи с этим обстоятельством на странице 182 А. Г. Столетов приходит к очень важному выводу:

«...никакого заметного влияния скорости на величину тока в гальванометре не замечается, и что запаздывание тока, если оно и есть, не превышает $^1/_{1000}$ доли секунды. Т. е. практически говоря, ток появляется и исчезает одновременно с освещением и след. при прерывистом освещении ток — также прерывистый, с тем же периодом».

Если проанализировать схему опытов Столетова, то ясно, что с ней теперь, через 60 лет, по существу совпадают те схемы, которые ныне применяются повсеместно во всем мире в звуковом кино. Только вместо гальванометра ныне включают сопротивление, с которого снимается напряжение на усилитель, и вместо примитивного модулирующего устройства в виде вращающегося обтюратора ныне движется фонограмма.

29 ноября 1900 года студент Московского Высшего технического училища И. Поляков запатентовал изобретенный им метод использования фотоэлементов для воспроизведения фотографической звукозаписи под названием «Приспособление для изменения сопротивления цепи, применяемого к приемному аппарату для фотофона и фонографа».

Кроме только что названной русской привилегии И. Поляков получил еще и американский патент, заявленный 17 июля 1900 года. Рисунок американского патента И. Полякова в точности совпадает с рисунком его русской привилегии. Патенты И. Полякова устанавливают очень важные обстоятельства: в них впервые идет речь о позитиве фонограммы, а также об использовании фотоэлемента для воспроизведения фонограммы.

В первом десятилетии XX века и в начале второго десятилетия московский профессор Семен Яковлевич Лифшиц в течение нескольких лет проводил экспериментальные работы, получил несколько патентов и опубликовал ряд работ, связанных с фотографическим методом записи звуков и их воспроизведением.

1 июня 1912 года Я. Гизе, житель деревни Палуки Плоцкой губернии, запатентовал «Способ и аппарат для производства записи звуковых колебаний и воспроизведения их с применением движущейся светочувствительной поверхности». Эта привилегия № 27649 обширна по заложенной в ней идее: для фотографической записи звука предлагается использование любого электрического источника света, в цепь которого включено переменное сопротивление в виде микрофона, воспринимающего звуковые колебания.

Идея Я. Гизе получила дальнейшее развитие в патенте № 400 В. И. Коваленкова на «Способ фотографической записи звуковых колебаний», заявленном 29 ноября 1922 года. В качестве модулятора света В. И. Коваленков предложил использовать маловольтную лампочку накаливания, находящуюся под воздействием микрофона.

Таким образом, труды названных выше, а также ряда других русских и советских ученых и изобретателей в течение длительного времени систематически развивали идеи и подготавливали почву, на которой впоследствии окончательно сформировались методы фотографической записи и воспроизведения звуков и которые в конце концов привели к **совершенно самостоятельному созданию советского звукового кино.**

Необходимо отметить, что до середины двадцатых годов нельзя было и рассчитывать на завершение работ по звуковому кино. Известно, насколько сложна схема современного звукового кино, какое необходимо количество самых разнообразных приборов и аппаратов для осуществления этой схемы. Лишь ко второй половине двадцатых годов смежные области науки и техники достигли такого развития, что можно было реально ставить перед собой задачу создания советского звукового кино. На широкое распространение звукового кино можно было рассчитывать уже после того, как радиовещание стало обычным, массовым, повседневным делом: звуковое кино было следующей, более высокой ступенью развития науки и техники.

26 ноября 1926 года, когда во всем мире еще не было ни одного звукового кинотеатра, для моих коллег по лаборатории в Научно-исследовательском институте физики и кристаллографии Первого московского государственного университета я сделал сообщение о тех предпосылках для осуществления звукового кино, которые я считал основными и бесспорными. В результате этой беседы возник коллектив, в который кроме меня, вошли, по моему приглашению, ныне профессор И. С. Джигит, А. А. Шищов и А. Д. Столяров. Этот коллектив просуществовал и успешно проработал несколько лет.

В 1927 году в Ленинграде была создана другая группа ученых, которая также добилась чрезвычайно крупных успехов, результатом которых в дальнейшем явилась еще одна вполне законченная и оригинальная система советского звукового кино. Руководителем ленинградской группы был Александр Федорович Шорин, позднее лауреат Сталинской премии, доктор технических наук, профессор (скончался 21 октября 1941 года).

Схема записи и воспроизведения звука, к осуществлению которой мы приступили, требовала многократного превращения энергии из одного вида в другой. Хотя задуманная схема была довольно сложной (особенно по тем временам), но она, повидимому, оказалась правильной, ибо без каких-либо существенных изменений дошла до нынешних дней. За истекшие более чем 20 лет изменилось, конечно, техническое оформление элементов схемы, значительно усовершенствовались используемые приборы, некоторые части схемы оказалось необходимым усложнить и диференцировать для получения новых эффектов или для повышения качества, но в общем принципиальная схема осталась прежней.

Сейчас, когда за годы сталинских пятилеток советская наука и техника сделала колоссальный скачок вперед, нельзя даже представить, какие огромные технические трудности пришлось преодолевать при разработке отдельных приборов для первых установок звукового кино.

Партия и правительство оказывали нам серьезное внимание и всемерную помощь. Демонстрации, устроенные в 1927 и в 1928 годах, показали, что звуковое кино становится реальностью. Фронт работ по звуковому кино начал чрезвычайно быстро расширяться.

Для достижения наибольших результатов мы всегда, на протяжении всей своей деятельности, старались вовлечь в работу как можно более широкий круг лиц с заводов, киностудий, научно-исследовательских институтов.

Эта задача облегчалась тем очень важным обстоятельством, что научные и технические основы звукового кино служили мощным стимулом развития ряда родственных областей науки и техники, обогащая которые звуковое кино само обогащалось впоследствии достигнутыми результатами.

Советское звуковое кино, например, послужило надежным фундаментом широкого развития электроники в разных областях науки и промышленности у нас в стране и, в частности, фотоэлектроники. Звуковое кино было, пожалуй, первой отраслью промышленности, в которую безраздельно и в массовом масштабе была внедрена электроника: фотоэлементы на первых порах применялись в промышленности только для звукового кино. Задачу создания фотоэлементов во Всесоюзном электротехническом институте удалось решить полностью и всесторонне тогда еще молодому советскому ученому П. В. Тимофееву, теперь лауреату Сталинской премии, заслуженному деятелю науки и техники.

Радиовещание также значительно обогатилось благодаря разработке методов высококачественной оптической звукозаписи. Советскому звуковому кино обязана своим существованием новая наука — фотоакустика. Чрезвычайно велико влияние звукового кино на развитие теории и практики электроакустики, архитектурной акустики, электрооптики и т. д. и т. д.

9 марта 1927 года в Научно-исследовательском институте физики и кристаллографии Первого московского го-

сударственного университета состоялась первая в СССР демонстрация советской установки световой телефонии, доказавшая возможность самостоятельного осуществления советского звукового кино. 29 марта 1928 года московский коллектив организовал на заседании Физического общества имени П. Н. Лебедева первую в СССР открытую публичную демонстрацию звуковоспроизведения с пленки, записанной в СССР оптическим методом с помощью модулятора света, основанного на физическом явлении двойного лучепреломления в диэлектриках, находящихся в электрическом поле. В сентябре 1928 года ленинградский коллектив провел первую пробу своего аппарата звукового кино, используя струнный гальванометр в качестве модулятора света. 28 марта 1929 года ленинградский коллектив организовал первый просмотр своих звуковых фильмов. 2 августа 1929 года московскому коллективу удалось сделать первую в СССР съемку звуковой кинохроники на улице. 5 октября 1929 года открылся первый в СССР звуковой кинотеатр, оборудованный ленинградским коллективом. 26 октября 1929 года московский коллектив осуществил первую в СССР передачу по радио звукозаписи на пленке.

В 1929 году на студии Белгоскино в Ленинграде Вадим Дмитриевич Охотников совместно с Александром Германовичем Машковичем построили еще на одном принципе звукозаписывающий аппарат, с помощью которого затем было записано несколько звуковых кинокартин. В качестве модулятора света в этом звукозаписывающем аппарате была использована маловольтная лампочка накаливания.

В 1930 году московская группа приступила к работам по созданию первой в СССР кинофабрики «Рот-Фронт», специально рассчитанной на производство звуковых кинокартин, а также сдала в эксплоатацию два крупнейших в СССР звуковых кинотеатра, а именно «Колосс» в Москве и «Гигант» в Ленинграде.

В первой половине 1931 года на аппаратуре «Тагефон» московского коллектива были закончены съемки первой советской звуковой полнометражной игровой художественной кинокартины «Путевка в жизнь», которая с успехом прошла по экранам страны и всего мира. Заснятые до «Путевки в жизнь» звуковые кинокартины носили экспериментальный характер. Это были: «Пятилетка», «Азбука», мультипликации «Царь, поп и кулак», «Почта» и ряд других. Следует, однако, отметить, что и до кинокартины «Путевка в жизнь» на советские звуковые киноэкраны была выпущена полнометражная звуковая кинокартина «Пятилетка», полнометражные сборные программы и другие, звук в которых был записан названными выше различными советскими системами.

В прогрессе советского звукового кино сыграли громадную роль многочисленные кадры научных и инженерно-технических работников.

Создание звукового кино было крупнейшей победой советской науки и техники.

Вопрос о «самостоятельности» решения этой проблемы в Германии и Соединенных Штатах Америки требует оговорки. Дело в том, что до звукового кино электроника и усилительная техника получили развитие и применение почти исключительно в области радиосвязи, и всем хорошо известно, что они являются лишь результатом развития основного изобретения, а именно — радио, принадлежащего нашему талантливому ученому Александру Степановичу Попову. Влияние работ Александра Григорьевича Столетова на развитие звукового кино во всем мире также чрезвычайно велико, ибо он открыл основные законы фотоэлектрического эффекта, и тем самым является основоположником фотоэлектроники.

Начиная с момента создания и до сих пор не прекращается кипучая деятельность, направленная на усовершенствование нашего звукового кино. Можно отметить, что достигнуты весьма серьезные результаты. Однако краткое перечисление даже важнейших этапов последующего развития советского звукового кино выходит за рамки данной статьи и является самостоятельной темой.

Кандидат технических наук Александр Андреевич Хрущев и другие в 1948 году закончили осуществление двухзвенных усилителей и двухзвенных громкоговорителей, намного улучшающих звуковоспроизведение в кинотеатрах и превосходящих по своему качеству американскую аппаратуру. Эта работа получила высокую правительственную оценку: решением Совета Министров СССР руководитель работ А. А. Хрущев и его сотрудники удостоены Сталинской премии.

Инженер Б. Н. Коноплев и другие осуществили в том же 1948 году на московской ордена Ленина киностудии «Мосфильм» ряд научно-технических мероприятий принципиального характера, выразившихся в значительном повышении качества звукозаписи; эти работы были начаты еще в 1936 году в Научно-исследовательском кинофотоинституте и проводились там в течение нескольких лет.

* * *

Как известно, не только решение проблемы звукового кино оказалось посильным для советской кинотехнической науки. 4 февраля 1941 года в Москве открылся **первый в мире** экспериментальный безочковый **стереокинотеатр,** оборудованный коллективом под руководством лауреата Сталинской премии изобретателя Семена Павловича Иванова.

После Великой Отечественной войны закончен в СССР важнейший этап по освоению цветного кино, и ряд наших цветных картин превосходит иностранные не только по своему содержанию, художественному мастерству, но и по технике. Высокие правительственные награды, которых были удостоены в сентябре 1948 года наиболее выдающиеся деятели этой области киноискусства и кинотехники, подтверждают успешность и значимость осуществленных работ.

На очереди освоение стереофонии, сущность которой состоит в том, что в кинотеатре зритель отчетливо будет ощущать направление звука. Основоположником наших работ по стереофонии является изобретатель Александр Иванович Экало, запатентовавший 10 ноября 1928 года «Способ получения звуковых записей на лентах для звучащего экрана».

Несомненно, что уже в ближайшие годы еще более тесное переплетение радио и кино приведет к созданию новой отрасли искусства и техники, а именно — **телекино,** которое позволит дома смотреть кинокартины, передаваемые по радио, или же коллективно в кинотеатре видеть на экране где-то в это время происходящие события, празднества или, например, спортивные состязания.

Все изложенное отчетливо и бесспорно говорит о большом вкладе русских и советских ученых и изобретателей в дело становления, создания и развития немого и звукового кинематографа.

Данная статья по истории кинотехнической науки является лишь первым скромным шагом. Нам необходимо углубить и расширить свои исследования и распространить их и на другие области кинотехнической науки, в первую очередь на историю цветного кино, стереокино, телекино, фотографических слоев и материалов и т. д. Мы также не должны оставлять в стороне исследования по истории развития отдельных машин, приборов, аппаратов, устройств и материалов, применяемых в современной кинематографии.

Наша обязанность — новыми достижениями и историческими исследованиями о работах наших славных предшественников вносить свой вклад в дело развития советского кино и в дело утверждения приоритета нашей великой отечественной науки.

Дм. Еремин

Трибуна

ЗА ЧИСТОТУ СОВЕТСКОЙ КИНОТЕОРИИ

Как известно, эстетствующие космополиты пытались ревизовать важнейшие принципы советской эстетики, марксистско-ленинской теории искусства. Выдавая свои ревизионистские, антипатриотические и антинаучные взгляды за «тонкость эстетического анализа», они в своих выступлениях и статьях, на совещаниях и в частных беседах пытались привить мастерам кино реакционные, идеалистические взгляды на искусство, на природу художественного творчества. Этим путем космополиты рассчитывали задержать процесс овладения методом социалистического реализма в нашем искусстве, а следовательно, сузить возможности для появления подлинно партийных, народных, высокоидейных произведений самого важного и массового из искусств.

1

Среди многих других примеров этой вредной деятельности космополитов в области киноискусства следует остановить внимание на одном. Речь идет об откровенной идеологической диверсии, едва не погубившей один из крупнейших патриотических фильмов 1948 года. Я имею в виду антипатриотическую «концепцию», которую утверждал В. Сутырин по отношению к сценарию и фильму «Мичурин».

Прежде чем перейти к рассмотрению этой «концепции», хотелось бы обратить внимание на одну из «боковых идей», выдвинутую Сутыриным и характерную для всей немногочисленной группы эстетствующих космополитов от кинокритики. Речь идет о «теории», отказывающей советской кинематографии в движении вперед.

Как известно, В. Сутырин вместе с другими космополитами и эстетами доказывал, что советская кинематография якобы зашла втупик, что сегодняшние фильмы не могут итти в сравнение с фильмами 30-х годов. Так, на одном из совещаний в мае 1947 г. В. Сутырин утверждал, что будто бы в противоположность теперешнему своему положению советское киноискусство «в не очень далекое время, примерно середина 30-х годов, занимало место ведущего среди всех искусств» (цитирую по стенограмме. — *Д. Е.*). Более того, по мнению Сутырина, после 30-х годов, то-есть в военное и послевоенное время, по нисходящей шло не только развитие советской кинематографии, но и... внимание партии и правительства к вопросам кино! Именно в 30-е годы, а не сейчас — «велико было и общеполитическое значение, общеполитическая роль кинематографии, ее творческих кадров. Это можно проследить по тому огромному вниманию, которое проявлялось со стороны государства и партии...»

По логике рассуждений Сутырина, причину теперешнего мнимого ослабления внимания общественности к вопросам кино следует искать в том, что советская кинематография «утеряла свое значение». Но почему же она его «утеряла»? На это у Сутырина есть точный ответ. Он его развивает и «подкрепляет», пользуясь как аргументом «Жизнью в цвету» Довженко. В статье об этом сценарии, в мутном потоке пустопорожних, мнимозначительных фраз, он выдвигает мысль, что причина «тупика» советской кинематографии заключается в установлении режиссерской диктатуры в кино. А плохо это потому, что авторы, по мнению «теоретика» Сутырина, оказались оттесненными на второй план. Между тем, рассуждал В. Сутырин, «авторское художественное мышление есть первичное», так как автор имеет дело непосредственно с жизнью, а «режиссерское сознание есть вторичное», так как режиссер исходит, якобы, не из жизни, а только из сценария. А так как, заключал Сутырин, авторы-сценаристы подчинились режиссерам, отсюда в современном советском кино и получилось, что «вторичное художественное мышление диктует требования первичному художественному мышлению», в силу этого жизнь («первичное мышление») будто бы ушла из кинематографии, обескровив наше кино...

Эта глупая и лживая идеалистическая теория Сутырина преследовала прямую, практическую цель: рассорить авторов-сценаристов с режиссерами-постановщиками, вбить между ними клин, посеять рознь, внушить идею неполноценности, «вторичности» режиссерского сознания в советской художественной кинематографии, а значит — поставить и всю советскую кинематографию на положение «вторичного», неполноценного искусства, в котором хозяйничают не знающие жизни, неполноценные люди, черпающие свои знания о жизни только из сценарной литературы.

Такова первая «теоретическая база» космополита Сутырина, исходя из которой он написал свою вводную статью к отдельному изданию сценария А. Довженко «Жизнь в цвету» («Мичурин»).

Еще более нелепа и насквозь враждебна советскому искусству вторая «теория» Сутырина. Она с исчерпывающей ясностью показывает нам, кто и как именно — во вред советскому кино, во вред советской культуре — дезориентировал А. Довженко в процессе создания первого варианта «Мичурина», пытался сбить советского мастера с позиций социалистического реализма.

Основой этой «теории» является мысль В. Сутырина о том, что суть искусства, суть художественного творчества, объективная ценность искусства вообще, ценность фильмов А. Довженко, в частности, заключается вовсе не в том, что художник в своем произведении отражает реальную жизнь. Нет, — убеждал Сутырин в своей статье о «Мичурине», — главная ценность искусства заключается в том, что художник, в данном случае А. Довженко, выражает в произведении только свое я, свое узко личное субъективное отношение к жизни. И чем больше в его произведениях субъективного, неповторимо личного, тем больше в них красоты, тем больше, «истинного искусства».

Исходя из этих рассуждений, Сутырин в статье о Довженко с восхищением подчеркивал, что «огромную часть своего творческого темперамента он (Довженко. — *Д. Е.*) тратил на то, чтобы не просто показать зрителю жизнь такой, какой она представляется художнику, а убедить его (зрителя. — *Д. Е.*) в том, что это его, довженковское, изображение действительности есть единственно правильное».

Что значат такие утверждения Сутырина и куда они ведут?

Это значит, что истинное искусство есть лишь субъективный мир художника — не больше. Это значит, что не отражением объективной действительности, а только «самовыражением» должен заниматься истинный художник. Это значит, что субъективное отношение к жизни, и только субъективное представление о жизни, только узко личное, исключительно «довженковское» и есть важнейшая ценность в искусстве. Не художник и его

произведения есть «зеркало» жизни, а жизнь есть «зеркало», в которое самовлюбленно смотрится художник, всюду видя лишь самого себя, и именно это самосозерцание считая главной целью своего творческого труда.

Так учит советских мастеров «теоретик» Сутырин.

Но все это чуждо социалистической эстетике. Это ведет к крайнему субъективизму в творчестве.

Нечего и говорить, что Сутырин как законченный идеалист не понимает, что исключительно художническое, исключительно авторское не есть нечто принадлежащее только автору или нечто порожденное им самим, независимо от жизни. Напомним, что В. И. Ленин, говоря в свое время о Л. Толстом, указывал: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех, в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *пореформенную*, но *дореволюционную* эпоху» («Л. Н. Толстой»).

Следовательно, сама «неповторимость» художника всегда и неизменно обусловливается жизнью общества. Сутырину это, конечно, невдомек! Он упорно толкает авторов к субъективизму в творчестве, пропагандирует губительную и реакционную идею отказа от правдивого, реалистического изображения советской действительности.

Таким образом, уже начиная с посылок, Сутырин рассуждает как откровенный противник важнейших положений марксистско-ленинской эстетики, как крайний идеалист. Но и вся его теория субъективизма в творчестве не имеет ничего общего с политикой партии в области искусства, с сущностью социалистического реализма, с принципами марксистско-ленинского понимания вопроса об отношении сознания к бытию.

Конечно, отношение сознания к бытию — процесс многосторонний и сложный. Об этом достаточно отчетливо говорит и гениальная ленинская «теория отражения». Указывая на всю сложность отношения сознания к бытию, В. И. Ленин говорил:

«Мы признаем объективную реальность, данную нам в опыте».

Именно поэтому художник-реалист обязательно отражает, и не может не отражать, в своих произведениях объективную действительность. Больше того, одним из ценнейших достоинств реалистического искусства как раз и является его познавательное значение, правдивое, глубокое изображение жизни.

Нельзя не вспомнить гениальные статьи В. И. Ленина о Л. Толстом, в частности статью «Лев Толстой, как зеркало русской революции», в которой Ленин отмечал, что несмотря на поистине кричащие противоречия в произведениях и в учении Толстого, несмотря на субъективную путаницу в философских и политических взглядах великого писателя, Лев Толстой, как художник-реалист, не мог не отразить основных явлений современной ему жизни. Обобщая эту мысль, Ленин заключал: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях». Именно эта сила реалистической правды, как известно, и позволила Л. Толстому объективно стать выразителем интересов крестьянства в эпоху после 1861 и до 1905 г.

Как видим, Сутырин ревизует важнейшие положения марксистско-ленинской эстетики. Сутырин толкает советских художников на гибельный путь идеализма и субъективизма в творчестве. Но известно, что субъективизм и субъективная слепота — это и есть гносеологические корни идеализма.

Субъективизм в искусстве неизбежно ведет к утере идейности и реалистической образности, к абстрактной символике, вместо конкретного и правдивого показа жизни. Но космополитам именно это и было нужно! Они нащупывали слабое место в творчестве того или иного мастера и делали все, чтобы гальванизировать и раздуть это слабое, в надежде через него погубить и главное, здоровое, передовое.

Общеизвестно, что в свое время субъективизм был главной идейной и творческой слабостью А. Довженко. Общеизвестно далее, что А. Довженко—один из крупнейших мастеров советского кино — год за годом, от фильма к фильму, все более решительно освобождался от этой субъективистской ограниченности и утверждал объективное, то-есть реалистическое, отражение жизни, как свою идейную и творческую платформу.

Победа жизни и правды — вот куда все увереннее шел А. Довженко. Именно в этом был идейный смысл его творческих исканий. Начиная еще с картин немого периода («Звенигора», «Земля»), А. Довженко от фильма к фильму всякий раз все ближе и увереннее подходил к той истине, которая открывалась ему в последовательно материалистическом, партийном взгляде на мир. Это был сложный и плодотворный процесс страстных поисков и все более точного формирования подлинно научного мировоззрения. При этом, как известно, с особенной остротой и поистине стихийной силой поиски А. Довженко выразились в своеобразном раскрытии темы отношений человека и природы, осознания человека в природе, борьбы с нею, покорения и одновременно — бесконечной влюбленности в ее могучую животворную силу.

В решении этой темы многие ранние работы А. Довженко грешили абстрактностью и субъективизмом. Именно это и лишало их многих тех качеств, которые необходимы произведениям собственно социалистического искусства. И вот Сутырин толкает Довженко назад, к тому, от чего художник уже отказался.

На первом этапе Сутырину удалось свернуть художника с правильного пути. Именно поэтому и сценарий, опубликованный автором под названием «Жизнь в цвету», и первоначальный вариант фильма, поставленный по этому сценарию, содержали в себе ошибки чрезвычайно важного, принципиального идейно-художественного свойства.

Если говорить о мировоззренческих корнях этого горького для всех нас факта, то главным гносеологическим пороком первоначального варианта сценария и фильма «Жизнь в цвету» как раз был тот же порок, который снижал достоинства многих ранних фильмов Довженко и который коротко можно сформулировать одним словом: субъективизм. В сценарии «Жизнь в цвету» внимание художника было направлено не к тому, что в жизни и деятельности И. В. Мичурина объективно являлось великим и главным, а к иным, совершенно побочным, чисто «своим» субъективным сторонам намеченной темы. И вместо насущной, жизненной задачи показать Мичурина как великого преобразователя природы, гениального русского ученого и патриота, неразрывно связанного с народом, — вместо этой задачи в первоначальном варианте фильма развивались главным образом такие «вечные» темы, как тема трагической жертвенности и одиночества гения в его научном подвиге; тема необходимости изгнания из личной жизни творца всего земного, что непосредственно не связано с подвижническим горением его духа, что «отвлекает» от созидания и проникновения в великие таинства природы; тема смысла жизни «маленьких» людей только в том, чтобы сознательно служить орудием в руках «великих», и прочее. Именно этим и субъективистским отношением к теме определялись и настойчивое подчеркивание черствости в отношениях Мичурина к жене и Терентию, ершистая брюзгливость Мичурина в целом, тема роковой обреченности в образе Александры Васильевны и многое другое.

Мы подробно останавливаемся на ошибках первого варианта «Мичурина» потому, что это со всей очевидностью

и конкретностью вскрывает смысл того вреда, который наносили нашему кино теории космополитов и в частности «теория» субъективизма в творчестве. Подобные теории не могли не привести к отказу от реализма, поскольку обязательным требованием последнего является объективное раскрытие жизненного содержания в системе художественных образов. И действительно, в первоначальном варианте фильма «Жизнь в цвету» реалистические образы перерождались в символы, все шло к некоему мистическому аллегоризму, который разрывал реалистическую ткань картины и уводил художника с верного пути, с пути социалистического реализма.

Таков один из примеров во-время замеченной и пресеченной идеологической диверсии безродного космополита, пытавшегося отравить сознание советского мастера-режиссера ядом субъективизма и идеализма.

Одновременно — это пример великой творческой роли большевистской партии, мудро направляющей работу мастеров кино, оберегающей советское искусство от чужеродных, порочных влияний. Именно в указаниях большевистской партии находят советские художники неиссякаемый источник мудрости и вдохновения!

Только благодаря глубокой партийной критике, А. Довженко осознал субъективистские ошибки и, как истинный советский художник-патриот, смог осуществить коренную переработку первого варианта фильма. В результате он создал картину, ставшую поистине вдохновенной поэмой о великом преобразователе природы И. В. Мичурине, о высочайшем гуманизме нашего общества, о величии дел и помыслов советского человека.

2

Эстетствующие космополиты пытались нанести удары советскому киноискусству и путем ревизий основ теории советского искусства—теории социалистического реализма.

Так, «критик» Н. Оттен пытался ревизовать понятие революционной романтики в социалистическом реализме. Он утверждал, что советская революционная романтика есть якобы не что иное, как просто авторский домысел, фантазирование, выдумка, которые приходят на помощь художнику лишь «для отображения в искусстве людей молодых, юношей и девушек, характер которых в момент совершения подвига только начинал формироваться» (см. журнал «Искусство кино» № 3. 1948 г.)

Утверждая это, Н. Оттен опошлял и искажал смысл советской революционной романтики в социалистическом реализме, ибо эта «теория» Оттена ничего общего не имеет с истинным содержанием и задачами революционной романтики. Для нас романтическое начало в советском искусстве есть выражение прежде всего героического характера советского человека, грандиозности дел и перспектив советского общества, величия целей и задач большевистской партии. А эстет и космополит Н. Оттен все сводит только к «романтическому выдумыванию» там, где биографии советских молодых людей — «аморфны», не зрелы, не «сформированы».

Не менее чужда принципам социалистического реализма и другая теория Н. Оттена, выдвинутая им в статье «Законы жизни и законы жанра» («Искусство кино» № 2, 1947 г.). В этой статье—не прямо, но через множество «ортодоксальных» мотивировок — Оттен по существу утверждал, что советская кинематография не может быть лучше американской. К этому Оттен приводил читателя через рассмотрение в своей трактовке пресловутой проблемы драматургического конфликта.

По Н. Оттену выходило, что американские режиссеры и авторы-сценаристы имеют и всегда имели более широкие творческие возможности, так как они могут оперировать более глубокими и значительными социальными конфликтами, чем советские авторы. В этом американским художникам помогают, по мнению Оттена, ни более, ни менее как... мерзости капиталистического общества. Да, да,—утверждает Оттен,—именно в силу остроты противоречий в жизни их общества американские сценаристы могут поднимать острейшие вопросы жизни, а следовательно — строить острые драматические сюжеты, развивать занимательные интриги. Поэтому же они в своем творчестве могут подниматься до поистине трагедийных высот, до общечеловеческих, больших обобщений...

В доказательство этой своей «идеи» Оттен рассказывает в упомянутой выше статье содержание американской пьесы «Золотой мальчик». В этой пьесе талантливый юноша-скрипач вынужден зарабатывать себе на жизнь боксом. В результате юноша богатеет, но зато портит себе руки и, значит, лишается возможности заниматься любимым делом: пришло богатство, но искусство ушло... Это ли не конфликт, — восклицает Оттен. Это ли не почва для появления великих произведений искусства? Да, — глубокомысленно замечает лжетеоретик, — именно только такой конфликт «является конфликтом социальным, а потому многозначительным и вырастающим до больших обобщений»; именно здесь есть истинная драма, тот истинный конфликт, которого недостает советскому художнику.

Если верить этой логике Оттена, произведения советских авторов будут чем дальше, тем слабее, так как в советской жизни будет все меньше конфликтов. В этом, по мнению Оттена, главная беда, например, комедийных советских фильмов: они вынуждены строиться на недоразумениях, так как драм, подобных драме юного скрипача, в нашей жизни нет... Выходит, чем дальше наше общество будет развиваться, тем больше будет хиреть наше искусство, так как авторам будет недоставать «истинных конфликтов» и их произведения будут делаться все бессодержательнее. Конечным выводом из подобного рода рассуждений может быть только мысль, что в коммунистическом обществе искусство исчезнет совсем, так как лишится «конфликтности», драматизма.

Вполне очевидно, что вся эта теория нелепа и чужда марксистско-ленинской теории искусства. Она чужда учению марксизма о противоположности интересов капитализма и реалистического, народного искусства. Идеализируя искусство современной Америки, эта «теория» чужда реальному содержанию нашей жизни. Ибо только аполитичное сознание космополитствующего критика и ему подобных мешает увидеть те самоочевидные процессы и факты борьбы в развитии нашей жизни, того живого движения вперед, борьбы нового со старым, которые являются содержанием героической деятельности советского народа.

Метафизическое мышление приводит Н. Оттена, в сущности, к отрицанию не только перспектив развития нашего искусства, но и к отрицанию развития нашего общества вообще.

Ибо в жизни «всегда что-то возникает и развивается, что-то разрушается и отживает свой век» (Сталин). В противоположность оттенам, материалистическая диалектика понимает процесс развития «как движение поступательное, как движение по восходящей линии, как переход от старого качественного состояния к новому качественному состоянию, как развитие от простого к сложному, от низшего к высшему» (Сталин). Иначе говоря, развитие всегда «конфликтно». Все дело в качестве этих конфликтов, в их новой природе, новом, чисто советском, социалистическом содержании. Ничего этого Оттен понять не в силах!

Верный себе и своим «теоретическим принципам», Оттен в той же статье, где он преклоняется перед сюжетикой американской кинематографии и предрекает неизбежное «затухание» нашего искусства, проповедует еще одну «идею», общую для безродных космополитов в нашем искусстве. Речь идет об идее раздувания конфликтов в сознании и душе советских героев, идее необходимости брать для изображения людей раздвоенных, рефлектирующих, противоречивых, лишенных цельности, а значит, и воли. В этом наш «критик» видит надежную панацею от бед им же выдуманной бесконфликтности. Отсюда идет его откровенная, чуждая интересам советского искусства и общества категорическая формула:

внутренняя борьба есть самое существенное в образах главных героев! На это и ориентирует Н. Оттен наших мастеров, негодуя по поводу одного из советских фильмов за то, что «из развития образа главного героя вынуто самое существенное—внутренняя борьба».

В третьей своей статье «Стиль и стилизация» («Искусство кино» № 1, 1948 г.) Н. Оттен останавливается на определении того, что же такое социалистический реализм в кино. Свои «изыскания» он завершает следующим безапелляционным утверждением: социалистический реализм — «это соединение русской классической литературной традиции с ленинско-сталинским мышлением».

Но это прежде всего означает, что Оттен представляет себе «русскую литературную традицию», как традицию «вообще», как недифференцированный «единый поток». Выходит, что «литературные традиции» Достоевского и Некрасова одинаковы!

Кровная связь советского искусства с великими реалистическими традициями Пушкина, Некрасова, Герцена, Чернышевского, Толстого и других народных гениев нашего прошлого неоспорима. Однако Оттен, как видим, не разобрался в вопросе по существу, не понял, что же именно и от кого из великих классиков принимает в виде творческой эстафеты искусство социалистического реализма?

Кроме того, формула Оттена отрицает коренное отличие социалистического реализма от старого реализма, включая критический реализм. Диалектика учит, что преемственность не означает тождества, что отрицание, вместе с тем, включает в себя и понятие преемственности. Но, как мы уже знаем, принципы материалистической диалектики чужды оттенам, так же, как и сутыриным!

Далее, формула Оттена свидетельствует о том, что он рассматривает творческий метод и стиль в искусстве как явления, возникающие и развивающиеся имманентно, в «чистом ряду» искусства. Оттен не понимает, что социалистический реализм — это явление принципиально и органически новое, рожденное новой жизнью народа. Это новая художественная форма нового общественного сознания в условиях совершенно новой, социалистической формации, в условиях строительства коммунизма.

Ничего подобного Оттен не видит при рассмотрении вопроса об особенностях социалистического реализма. Именно отсюда возникает его формула о механическом «соединении» старого реализма с новым сознанием. По Оттену получается очень просто: у нас, советских людей, имеется научное мировоззрение, теперь нужно только перенести от классиков их реализм—и дело сделано, социалистический реализм появился!

Ясно, что это не имеет ничего общего с ленинской идеей освоения культурного наследства, в том числе и художественной культуры прошлого. В своей статье, по существу, Оттен ревизует и опошляет смысл ленинского учения о принципах освоения культурного наследства прошлого в процессе социалистической культурной революции.

* * *

Одной из задач советской кинотеории является очищение от чуждых, вредных влияний, от всякого рода остатков эстетствующего космополитизма, метафизики и воинствующего идеализма.

Теории Оттена и Сутырина как раз принадлежат к такого рода остаткам.

Они захламляют пути советского киноискусства. Они мешают движению вперед, пытаясь влиять на сознание теоретиков и мастеров.

Именно поэтому они должны быть решительно и навсегда отброшены с нашего пути.

И сделать это, лишить влияния на наши кадры, вырвать с корнем и уничтожить ядовитые, враждебные советскому искусству идеи антинародного, эстетствующего космополитизма, мы должны решительно и всесторонне.

И. Гринберг

ПРОПОВЕДНИКИ МЕРТВЫХ СХЕМ

Руководящие указания большевистской партии помогли деятелям социалистического киноискусства разоблачить безродных космополитов и буржуазных эстетов, орудовавших в кино. При этом немало внимания было уделено книгам, которые все еще имеют хождение под видом учебных пособий и прививают нашей молодежи ложные, порочные взгляды, не имеющие ничего общего с социалистическим реализмом, с творческой практикой советской кинематографии.

Среди подобных книг, схоластических и эстетских, проникнутых буржуазным отношением к искусству, одно из «первых» мест занимает «Драматургия кино» В. Волькенштейна. Изданная в 1937 году, она долгое время вносила вредную формалистическую путаницу в сознание молодых работников нашей кинематографии, прививала им тлетворные космополитические и буржуазно-эстетские «теории».

В. Волькенштейн игнорирует идейное содержание искусства. Его интересует только «чистая форма». Он оперирует исключительно формальными категориями, сбивая, таким образом, наше искусство на путь безидейного трюкачества и ремесленничества.

Реальная жизнь, классовая борьба, место искусства в этой борьбе, боевые задачи советского киноискусства, призванного быть действенным идеологическим орудием в строительстве коммунистического общества, большевистская партийность художественного творчества, составляющая основу замечательных успехов нашей кинематографии, — все эти важнейшие, решающие вопросы тщательно замалчиваются В. Волькенштейном. Насквозь формалистическое, схоластическое понятие «монументального пространства» — вот что составляет для него специфику кинематографии. Универсальное, аполитичное истолкование задач и возможностей киноискусства, глубоко чуждая нам и антинаучная попытка говорить о некоем «кинематографе вообще», имеющем якобы общие законы, не зависимые от жизни общества, от борьбы классов, — вся эта антимарксистская болтовня нужна автору только для того, чтобы затем ставить знак равенства между лучшими произведениями советской кинематографии, утверждающими идеи социализма, и низкопробными изделиями Голливуда, пропитанными пошлой, буржуазной, хищнической моралью.

Не случайно автор «Драматургии кино» осмеливается уподоблять «Чапаева», одну из самых лучших и любимых нашим народом картин, — отравленной, ремесленнической продукции американской кинематографии. В бессмысленных поисках всякого рода «повторных комплексов драматических положений» и схожих «перипетий» в сюжетах «Чапаева» и продукции Голливуда В. Волькенштейн жертвует всем: достоинством советского кино,

правдой, наукой. И в этом особенно отчетливо выступает буржуазность всех его сравнений и уподоблений.

Как всякий формалист и эстет, он пытается в своей книге воздвигнуть стену между искусством и жизнью. С видом знатока по части формы он толкует о «репликах узнавания, выпытывания, выслеживания (прямого или косвенного), либо реплики вызова, борьбы». И это он делает для того, чтобы найти общие «технологические признаки» и в советской и в буржуазной кинематографии и, таким образом, доказать, что у нас и у наших закоренелых врагов формальная основа — общая, что существуют, дескать, некие всеобъемлющие принципы киноискусства, над которыми не властны ни история, ни идейная и политическая борьба! Такова эта вреднейшая концепция единого, мирового космополитического киноискусства, которая определяет методологию и содержание порочной «Драматургии кино».

В своих схематических и схоластических рассуждениях В. Волькенштейн, толкуя о темпах и ритмах, по существу чернит великую русскую драматургию. «Спокойный ритм и медленный темп действия в пьесах Островского, — пишет он, — вялый ритм и крайне замедленный темп действия в пьесах Чехова, энергичный ритм и быстрый темп в трагедиях Шекспира и еще более — в испанской трагедии».

Наукообразная формалистическая болтовня, убогая возня с «репликами узнавания» оказывается лишь подступом к прямой клевете на драматургию А. П. Чехова. По уверениям Волькенштейна, «вялыми» являются «Три сестры», и «Дядя Ваня», и «Чайка», и «Вишневый сад»! Буржуазный эстет исповедует культ во что бы то ни стало «действенной», пусть пустой и бессмысленной интриги, культ, который господствует в вырождающейся американской кинематографии и является одним из наиболее распространенных средств реакционной пропаганды. Толкуя о Шекспире, о его «энергичном ритме», В. Волькенштейн превращает великого английского драматурга в одного из жалких ремесленников типа Сомерсета Могэма, «действенные» сюжетные ухищрения которого являются для эстетствующего исследователя образцом, примером, требующим подражания.

Методология В. Волькенштейна ничего, разумеется, оригинального собой не представляет. Это ничтожная копия с ничтожных западных образцов упадочного реакционного эстетства. Опираясь на «труды» своих учителей, В. Волькенштейн пытается привить советскому киноискусству тлетворный яд декадентства. «Мимика в кино обнажает психику, — пишет он, — здесь — открытое действие, но именно в этом обнажении, в этой наглядности интимных и мельчайших душевных движений — утонченная психология кино. Кино способно рельефно изобразить утонченнейшие движения утонченнейшей души».

Таким образом, к требованию «действенной» хитросплетенной интриги Волькенштейн присоединяет требование подробного изображения «интимных и мельчайших», «утонченнейших движений утонченнейшей души». Этот гнилой психологизм, это индивидуалистическое самокопание есть одно из характернейших явлений буржуазного декаданса. В конечном счете, оно призвано к тому, чтобы раздробить трудовое человечество на «отдельные индивидуумы», оторвать рядовых людей друг от друга, противопоставить их и изолировать. И вот этот «утонченнейший» метод декадентствующей реакции В. Волькенштейн объявляет в своей книге одним из важнейших законов «всеобщего», «универсального» киноискусства, а следовательно, по его мнению, и советского социалистического искусства кино. Неудивительно, что он выступает против основ творческого метода советской кинематографии, метода художественного утверждения социалистических идей, метода изображения социалистической действительности. «В кино нет места развитию действия в театральном смысле,—вещает автор-эстет.—Даже сцены сравнительно широко развитого диалога, например, указанные в главе «Диалог», сцены из «Чапаева», внешне приближающиеся к сценам драмы, внутренне построены по другому принципу: художественная убедительность здесь достигается не длительным и сравнительно разнообразным развитием сцены (в театральном смысле), но ее рельефностью и остротой».

Разобравшись во всех этих хитросплетениях, мы убеждаемся, что В. Волькенштейн ратует и здесь за «остроту» во что бы то ни стало, за известную нам по американским фильмам патологическую, бессмысленную и развращающую «остроту» интриги упадочной буржуазной кинематографии. Во имя этой «остроты» он ополчается против идейной направленности, против жизненной, реалистической естественности и широты изображения, против всего, что в корне отличает кинематографию социалистическую от буржуазной.

В. Волькенштейн, рассуждая о «театральности», отрицает диалогическую форму в советском кино. Но вспомним, какую огромную роль во многих наших лучших картинах играет слово, наполненное яркой большевистской идейностью, слово, утверждающее идеи Ленина—Сталина, идеи коммунизма! Блюстители «жанровой чистоты» и «чистоты специфики кино» по существу борются против политической целеустремленности советского киноискусства, стараются своими рассуждениями о специфике ослабить боевой дух нашей кинематографии, снизить ее высокую большевистскую идейность.

В. Волькенштейн, вращаясь в затхлом и тесном кругу формалистических категорий, не способен понять и определить истинную природу новаторства советской кинематографии. Он безрезультатно пытается качественно новые по содержанию и по методам выражения явления нашего искусства насильственно втиснуть в безнадежно устаревшие формалистические схемы. «Разграничим драматические жанры самым общим образом на жанры монументальные и камерные, — поучает, например, В. Волькенштейн. — Признаками монументальных жанров — трагедии, героической драмы, некоторых видов исторической мелодрамы, комедии большого стиля — являются энергичное развитие социально значительных конфликтов и (обычно) вовлечение в драматическую борьбу широких масс (массовые сцены). Монументальные жанры на театральной сцене требуют, естественно, более «помпезной» обстановки, нежели камерные. Камерные жанры — бытовая и психологическая драма — отличаются более узкой драматургической проблематикой, более мелким и тонким психологическим рисунком, более детальной, в некоторых жанрах весьма утонченной психологической разработкой изображаемых конфликтов».

В этих наукообразных рацеях автор лишь демонстрирует свое буржуазно-эстетское, формалистическое понимание искусства. Отсюда и аполитичность терминологии («социально значимые конфликты»), и обывательские рассуждения о «помпезности», и знакомое уже нам настойчивое протаскивание ущербной «утонченности» буржуазного декаданса, и жалкая попытка разложить по старым пыльным полочкам все многообразное богатство советской кинематографии, а главное — полное несоответствие всех этих скудных схем живой, реальной, новаторской практике социалистического киноискусства! В самом деле, в «Молодой гвардии», например, ясно и глубоко раскрыта психология героев — советских юношей и девушек, ведущих упорную, самоотверженную борьбу за свободу и счастье социалистического отечества, и изображен быт шахтерского городка (все это, по Волькенштейну, признаки «камерности»!). И в то же время эта «камерность» насыщена огромным общественным содержанием. Кроме того, из комнат, в которых собираются молодогвардейцы, борьба то и дело переносится на широкие просторы донецких степей, и богатая духовная жизнь молодогвардейцев не отделима от их патриотической деятельности, наносящей тяжкий урон немецким захватчикам. Идейное, жизненное содержание, глубина выражения мощи

социалистической действительности и превосходства советских людей, боевая политически направленная сила впечатляемости, — вот что определяет художественную ценность произведений советской кинематографии, является исходным и определяющим положением для оценки особенностей и различий в работе наших драматургов, режиссеров, актеров, операторов.

Все это не могут и не хотят понять буржуазные эстеты, подобные В. Волькенштейну. Они извращают природу социалистического искусства, принижают его, пытаясь судить о нем со своей формалистической «точки зрения». Эта будет еще понятнее, если подчеркнуть, что в «Драматургии кино» В. Волькенштейн развивает в применении к кино те же порочные взгляды, которые были высказаны автором в его неоднократно переиздававшейся «Драматургии».

В этом «труде» В. Волькенштейн, преклоняющийся перед западноевропейским декадентством, беззастенчиво чернит, например, драматургию Чехова, приписывая ей «вялость», и не останавливается перед прямой клеветой на советский театр, утверждая будто пьесы Чехова «имеют весьма узкое распространение» на нашей сцене. Тут же он демонстрирует вульгарность и скудость своих установок, находя в «Вишневом саде», например, лишь борьбу между Раневской и Лопахиным за обладание садом...

В. Волькенштейн разыскивает всюду драматизм — драматизм во что бы то ни стало. Наличие или отсутствие острых драматических коллизий, понимаемых «критиком», крайне убого и поверхностно, в плане бессодержательной, ремесленной интриги, является для него единственным и абсолютным критерием.

Агрессивная безидейность подобного рода рассуждений выступает с особенной наглядностью, когда В. Волькенштейн начинает уподоблять драму простой... потасовке, драке. Это отнюдь не случайная метафора. Это, с позволения сказать, методология эстетствующего «любителя острых ощущений...»

«Двое фехтуют, — рассуждает В. Волькенштейн. — Более опытный фехтовальщик наносит ряд последовательных ударов. Неопытный долго держится; наконец, в тот момент, когда, быть может, зритель этого менее всего ожидает, он шатается: вот первый тип драматической сцены.

Яростная схватка боксеров, уже в начале второго раунда решающий сокрушительный нокаут: второй тип.

Эти два типа сочетаются в самых разнообразных комбинациях».

И далее В. Волькенштейн с позиций боксера и фехтовальщика пытается классифицировать произведения драматургии. Что может быть пошлее этой методологии! Однако она не только нелепа и смешна. В ее основе как раз и лежит представление об искусстве как о забаве, о формалистической «игре интересов». И в этом возвеличении бессмыслицы есть свой смысл: она является не чем иным, как выражением буржуазной идеологии, которой выгодно обеднение искусства, ложность идей, нищета образов, ложность и пустота замыслов!

В. Волькенштейн в своей «Драматургии» назойливо сравнивает все со всем, ставит рядом произведения всех времен и народов. С особенным упорством он сближает великие творения русских драматургов с пьесами западных авторов, и особенно авторов буржуазного декаданса. Он сравнивает «Вишневый сад» с мистической «Аглавеной и Селизетой» М. Метерлинка, «Грозу» с болезненным индивидуалистическим «Строителем Сольнесом» Г. Ибсена. Он находит общие черты в «Дяде Ване» и.. «Сиде», «Бесприданнице» и... «Жоржек Дандене», «Лесе» и... «Тартюфе». Такое же формалистическое насилие он производит и над лучшими произведениями советской драматургии, отыскивая признаки сходства в «Гамлете» и «Любови Яровой», «Претендентах на престол» и «Огненном мосте», «Сиде» и «Шторме».

Это нелепое, антиисторическое сближение трагедий, комедий и драм с совершенно несхожим идейным содержанием, написанных по различным эстетическим принципам и отражающих устремления различных классов, помогает автору протаскивать вреднейшую космополитическую теорийку единой, всеобъемлющей, внеклассовой и вненациональной драматургии. Нет, не было и не могло быть подобного универсального искусства, но В. Волькенштейн, рассудку вопреки, наперекор реальной действительности, во славу своих буржуазно-эстетских догм тщится установить эти космополитические, общие, алгебраические схемы.

Исходя из этих схем, он сопоставляет пошлейшую мелодраму Александра Дюма «Нельская башня» с прекрасной пьесой Островского «Бесприданница», начинает искать в них единые действия и контрдействия, разбивать на «устремления», то-есть производит ряд тех наукообразных, но бессмысленных манипуляций, которые приняты в реакционном буржуазном искусствоведении и имеют назначение сбить с толку художников, запутать их, воздвигнуть стену между творчеством и жизнью, между искусством и революционной борьбой.

Вот, например, какого рода вивисекции подвергает В. Волькенштейн «Бесприданницу» А. Островского. Он пишет:

«Во всех четырех актах мы находим комплекс намеченных автором драматических столкновений в рельефном нарастании, ведущем к кровавой катастрофе. Однако анализ драмы обнаруживает некоторые особенности этого повторения.

Обозначим:

стремление Ларисы к покою . . . . . А;
ее стремление к любви, к Паратову — ее единое действие . . . . . О;
игра Паратова ее любовью . . . . . К;
охота Кнурова и Вожеватова за Ларисой . . $К_1$;
самолюбивые потуги Карандашева . . . . . $К_2$.

Мы получим следующую схему:

первое действие . . . . . $К^1$ $К_2$ А (К) О К;
второе действие . . . . . $К_1$ $К_2$ А К О;
третье действие . . . . . $К_2$ А К О ($К_2$);
четвертое действие . . . . О К $К_1$ А $К_2$».

Нет, это не просто маразмический бред, это пасквиль на замечательную драму Островского!

Но истинное назначение всех этих схем становится до конца ясным, когда В. Волькенштейн начинает говорить о советской драматургии. «Теоретик» здесь выступает во всей своей откровенно эстетской сущности. Здесь и злопыхательские утверждения о том, что-де «многие бытовые пьесы советских драматургов являются не реалистическими «драмами», но «хрониками», «картинами», «сценами». Для большинства характерно отсутствие широко развитой и глубоко разработанной линии действия; тем самым они не могут возвыситься до полного реализма, дающего крепко выписанные фигуры обобщающего значения»... Толкуя о реализме, В. Волькенштейн, в действительности, руководствуется одним лишь критерием: он опять и опять тянет в наше искусство «действенную» буржуазную интригу безидейного, пошлого западного драмодельства. Именно для этого понадобились В. Волькенштейну пародийные буквенные и цифровые обозначения.

Источник силы советской кинематографии — в ее большевистской партийности, в глубокой и органической связи с социалистической действительностью, с борьбою народных масс за построение коммунистического общества. В нашей кинематографии получают развитие прекрасные традиции передовой русской литературы, русского искус-

ства, отразившие величие русского народа, его освободительную борьбу. Наша кинематография сильна своей идейностью, своим социалистическим новаторством. И именно против этого новаторства выступали буржуазные эстеты, пытаясь подменить его ремесленным трюкачеством, формалистическим «остранением», отупляющим штукарством. Они старались повернуть наших художников к затхлости «вечных» сюжетных схем, живой творческий процесс превратить в циничную, равнодушную фабрикацию пошлятины.

Не избежал этого и В. К. Туркин в своей книге «Драматургия кино», изданной в 1938 году.

В. Туркин стремится быть как можно более академичным — в дурном смысле этого слова. Говоря об идее произведения, о темах и образах, он применяет подчеркнуто аполитичные «беспартийные» формулировки. Говоря об «идеологическом аспекте», он почти полностью умалчивает о содержании, о направлении идей. Его, как и Волькенштейна, больше всего интересуют «чисто технологические» моменты в искусстве. В соответствии с этими порочными, формалистическими взглядами на искусство, В. Туркин всюду ищет знакомые нам «типовые сюжетные схемы». Он, как и Волькенштейн, навязывает нашей кинематографии мертвящие, губительные шаблоны вырождающейся буржуазной драмы.

Сказав в своей книге несколько общих слов о том, что советская кинематография должна прежде всего искать сюжеты в нашей действительности и в героическом прошлом народов СССР, В. Туркин подробно и с увлечением знакомит читателя с «тридцатью шестью драматическими ситуациями» Жоржа Польти. В этом своем «труде» воинствующий буржуазный эстет и формалист, как известно, сводит многообразие драматургии всех времен и народов к тридцати шести отвлеченным, условным сюжетным схемам! Что может быть более чуждо советскому искусству? Тем не менее В. Туркин, произнеся невнятные слова осуждения, охотно переносит на страницы своей книги эту ядовитую белиберду. Сославшись на опыт «практических американцев», он заявляет: «...поскольку в работе Польти с большим трудолюбием сведены в обозримую (хоть и чрезвычайно условную) систему сюжетные положения драматической литературы от древнейших времен до нового времени, она может дать толчок и материал для изучения типовых сюжетных схем в разные исторические эпохи и их изменений в исторически изменявшихся условиях. Отталкиваясь от некоторых ситуаций, излагаемых Польти, драматург может набрести на интересный замысел, т. е. они могут послужить поводом для создания сюжета, но сами по себе они, конечно, в сюжет превращены быть не могут».

И далее, на десятке страниц, В. Туркин приводит все эти «трудолюбиво собранные» ситуации воинствующей, реакционной, формалистической эстетики американского кино. Здесь мы находим и «Достижение чего-нибудь», и «Адюльтер (то-есть прелюбодеяние, супружеская измена), приводящий к убийству» и «Невольное (по неведению) преступление в любви (в частности, кровосмешение»), и снова «Адюльтер» и «Любовь к врагу», и «Богоборчество (борьба против бога)»... Все эти «ситуации», очевидно, В. Туркин и рекомендует советским кинодраматургам в качестве «поводов для создания сюжета». Какой же в советском социалистическом кино сюжет может быть создан при помощи адюльтеров, кровосмешения, любви к врагу и других отравленных, рожденных смердящим искусством капитализма «мотивов»? Кто из наших сценаристов сможет воспользоваться услугами Ж. Польти, кроме бездарных космополитствующих ремесленников-драмоделов, которые пытались спрятать свои убогие сочинения, перелицовывая западные, буржуазные образцы? Кому могут пригодиться рассуждения о «трех видах тайн» и прочие советы и рецепты, заимствованные В. Туркиным из практики и теории буржуазной кинодраматургии, главным образом, американской?

В. Волькенштейн в своей книге ссылается на В. Туркина, В. Туркин с похвалой отзывается о Волькенштейне. И это понятно: они едины в своей формалистической методологии, в своем преклонении перед Западом. Не случайно, что, говоря о «конкретных методах характеристики персонажей», В. Туркин утверждает, например, что «таких методов в основном два. По имени двух великих драматургов прошлого, один из них принято называть мольеровским, другой — шекспировским».

Итак, в понимании «методов характеристики персонажей» для В. Туркина не существует великого опыта русских драматургов и писателей — Гоголя или Грибоедова (он зачисляет их по мольеровскому ведомству!), Островского или Чехова, нет и основоположника советской социалистической литературы, в том числе и драматургии, — А. М. Горького.

В соответствии с этим он в главе «Техника построения сценария» по всякому поводу ссылается, прежде всего, на буржуазных театроведов, обращается, прежде всего, к произведениям западных драматургов. И все это для того же, для чего это делал В. Волькенштейн, чтобы «соотнести», «сопоставить» лучшие достижения советской кинематографии с продукцией зарубежного кино...

Деятели советского кино творят во имя социализма, во имя народа. Поэтому в их прекрасных произведениях так много высоких мыслей, призывных больших идей. Их фильмы — оригинальны, многообразны по форме. В них органически и по-разному сочетаются эпос и лирика, высокий юмор и благородный возвышающий драматизм. В них естественно и необходимо раскрывается единство личного и общественного. Изображение борьбы народных масс под руководством большевистской партии за создание коммунистического общества, глубокое раскрытие жизненных противоречий, целостное, подлинно научное и большевистски направленное действенное познание действительности — эти особенности советской кинематографии сказались во всех ее лучших фильмах. И именно эти лучшие фильмы, идейные и глубоко правдивые, дают критикам богатейший материал для создания работ, проникнутых великими идеями Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, для разработки новой, социалистической эстетики, для развития теории советской кинематографии.

Кинокритика еще не взялась по-настоящему за решение этих насущно необходимых задач, не дала еще читателям марксистских книг, осмысливающих достижения советской кинематографии с позиций нашей борьбы за коммунизм. Не разоблачила она до конца и ложность, вредность космополитических, формалистических ухищрений «теоретиков» типа В. Волькенштейна. Нет сомнений, что под руководством большевистской партии, разоблачив буржуазную реакционную природу космополитизма, наша критика выполнит и эти свои задачи — для этого у нее имеются все условия и возможности.

И. Вайсфельд

ЭСТЕТИКА АМЕРИКАНСКИХ АГРЕССОРОВ

(О книгах Т. Лейна «Американский киносценарий» и Ю. Вейла «Техника написания сценария»)

В воспоминаниях современников о Ленине имеется прямое свидетельство полного отрицания им американской «эстетики» кино.

Как сообщала М. И. Ульянова в статье «Задачи кино», Владимир Ильич отворачивался от американских картин и горячо поддерживал ростки нового — первые самостоятельные советские картины, откликавшиеся на боевые политические темы.

«Из последних картин, показанных Владимиру Ильичу, — читаем мы в статье М. И. Ульяновой, — он с особенным удовольствием смотрел постановку «Чудотворец» и т. п. и отворачивался от комических побасенок американского изготовления».

И этот исключительно важный документ, характеризующий отношение Ленина к американскому кино, замалчивался в кинематографической литературе и не приведен даже в таком, претендующем на полноту изложения сборнике, как «Партия о кино».

Чем это можно объяснить?

Видимо, тем, что кинотеоретики еще в самом недавнем прошлом не вели открытой, бескомпромиссной, принципиальной борьбы с «теориями» и практикой буржуазного кино, что среди отдельных представителей нашего киноискусства еще не было изжито примиренческое отношение к голливудской «эстетике».

Разоблачение антипатриотической группы критиков и теоретиков кино во главе с Л. Траубергом с полной ясностью показало, что проповедники «философии» космополитизма подымали на щит голливудскую эстетику, они вели длительную и упорную борьбу против советского кино, против всего передового, нового, идейного в нашем искусстве.

Пытаясь отравить сознание киноработников вредоносными и гнусными идейками космополитизма, антипатриоты проявляли особенную активность в области теории и истории кино.

Однако не история кино сама по себе интересовала антипатриотов. Не страсть к академическим исследованиям руководила ими. Они хотели переделать современное советское киноискусство на американский лад. Они рады были бы лишить советского художника чувства национальной гордости за свою социалистическую родину, ее могучую культуру и искусство.

Не случайно поэтому космополиты и формалисты направили один из главных своих ударов против советской кинодраматургии — этой основы основ киноискусства. Они провозглашали реакционного режиссера Гриффита «отцом мирового кино», а не менее реакционного Рискина, этого ничтожного провинциального американского драмодела, — первым в мире кинематографическим писателем. Они добивались издания голливудских сценариев и по ним рекомендовали советским литераторам учиться кинодраматургии!

Показательны в этом отношении факты (к счастью, очень немногочисленные) появления у нас печатных и рукописных переводов пошлейших американских «наставлений», в которых циничные заокеанские предприниматели проповедуют космополитизм и выдают свои «приемы» изготовления суррогатов сценариев и фильмов за незыблемые законы искусства.

Еще перед войной Госкиноиздат выпустил в сокращенном переводе книгу Тамар Лейна «Американский киносценарий», которая до сих пор не встретила отклика в нашей печати и, следовательно, может еще оказывать вредное воздействие, особенно на неискушенных молодых авторов.

Что представляет собой эта книга?

Первая ее часть — изложение теории и практики американской кинодраматургии.

Вторую, большую часть книги, занимают два американских сценария «Курс на Бродвей» и «Трансатлантическая увеселительная прогулка» — образцы серийной ремесленной голливудской продукции.

Автор предлагает читателю рассматривать приводимые сценарии в качестве независимых ни от чего неоспоримых эстетических эталонов, образцов общеобязательного «американского образа мышления» в искусстве. А прочитав сценарии, видишь, что это прежде всего третьеразрядная с ничтожнейшим умственным багажом, реакционная пошлая литература.

В «Курсе на Бродвей», например, герой — развязный авантюрист с внешними повадками «своего парня», провинциал, расталкивающий локтями толпу соперников, чтобы урвать у жизни свой куш, беззастенчивый и отчаянный делец, который делает ставку на собственную наглость и счастливый случай. И он, конечно, в якобы идиллической обстановке современной Америки побеждает!

Эта своеобразная проповедь «оптимизма», обладающего чертами кретинической безмятежности, находит свое выражение в строках, заключающих сценарий. Герой сценария Чарли Хаккет, выиграв на скачках, едет в машине. И вот «внутренний вид автомобиля Чарли, который катит по шоссе со скачек. Джордж сидит рядом с шофером. Внутри, небрежно развалившись на заднем сидении, Чарли. Рядом с ним шикарная дама. Чарли, сияющий, самодовольный, добродушный, держится как миллионер. Они пьют коктейль, извлеченный из специального погреба. Чарли говорит:

— Ну, мы начнем вечер с обеда в Мэйфэйр-клуб, этак часов до трех потанцуем, выпьем шампанского, поужинаем... а с трех часов... — Чарли многозначительно поглядывает на шикарную даму... — Да-а... с трех часов... кто знает?

Диафрагма».

Мы привели этот отрывок, где переплетаются двусмысленности с «красотами» литературной салонной дребедени и вместе образуют букет пошлости, чтобы дать хоть некоторое представление о вкусах Тамар Лейна, об эстетических идеалах, к достижению которых направлены наставления книги «Американский сценарий».

Не случайно, что Тамар Лейна не интересовали произведения прогрессивных писателей Америки, в которых отражена известная часть подлинной жизни США. Его интересуют только те специфические сценарные приемы, которые помогут стандартизовать, обезличить, перекроить по образцу американской реакционной литературы кинодраматургию не только Голливуда, но и кинематографических центров других стран.

Что же это за «приемы» и какая философия в них выражена?

Часть сведений, собранных в книге, сообщает читателю некоторые данные о технических особенностях съемки — о диафрагме, затемнении, наплывах, съемке с движения, вытеснениях, переходах и т. д. (В скобках отметим, что только люди, чуждые искусству, пытаются представить нехитрую технику обозначений, вроде «зтм», «нпл», «втс» и т. д. как непостижимую тайну кинематографа и святая святых драматургического искусства.) В действительности, нет ничего легче этой техники и нет ничего более далекого

от подлинной природы литературного творчества в кино, чем умение применять съемочную и монтажную терминологию при написании сценариев.

Но почему именно о ней, об этой терминологии с таким воодушевлением и с такими подробностями говорится в книге Лейна? Причина очень проста. Мы привыкли говорить об американской «кинодраматургии», ее пороках и т. д., забывая, что драматургии в том смысле слова, как это понимается советскими кинематографистами, в Голливуде не существует.

У нас кинодраматург — это прежде всего писатель, а следовательно, по определению товарища Сталина, «инженер человеческих душ». Для советского кинодраматурга процесс создания сценария — вдохновенный труд на благо народа, это — новаторское открытие, это пристальное изучение жизни и ее образное воплощение, это — творчество, созидание.

Советский драматург — патриот социалистической родины, горячий проводник большевистских идей, строитель самой передовой в мире кинематографии, философ и борец, мечтатель и труженик, который в рядах советских литераторов и кинематографистов борется за коммунизм.

Сценариста-писателя, творца Голливуд не признает. Американский сценарист — это «экранизатор» чужого, отданного ему в разработку замысла. За чрезвычайно редкими исключениями работа над сценарием разделяется в Голливуде на два этапа: первый — выбор «материала» (в большинстве случаев это готовая пьеса или роман), второй — сценарная разработка, осуществляемая сценаристами, специализирующимися в более или менее узкой области. Сценаристы Голливуда лишены права и возможности иметь свое творческое лицо, самостоятельный замысел, живую, свободную мысль.

Американский судебный процесс над девятнадцатью прогрессивными авторами, в том числе над Альбертом Мальцем, Дальтоном Трумбо, Джоном Говардом Лоусоном и другими, осмелившимися сказать слово правды о современной Америке, показывает, что значит иметь свое мнение в голливудском «храме искусств»!

В Америке нет сценариста-художника, автора законченного кинопроизведения, и нет кинодраматургии как вида литературы. Там культивируется труд бездумного «экранизатора», которому лишь «положено» обладать известной суммой ремесленных навыков.

Вот почему для условий Голливуда естественен поток рецептурных наставлений, своеобразных «поваренных книг» по кинодраматургии. Появление одной из таких книг у нас на русском языке ничего, кроме вреда, принести не могло. Правда, подлинный характер книги благодаря сокращениям сразу не бросается в глаза, он скрыт за более или менее «обтекаемыми» фразами. Но в оригинале «философия» Лейна проступает совершенно отчетливо.

Прежде всего заслуживает внимания подзаголовок книги, опущенный в издании на русском языке:

«Практическое руководство по составлению и реализации (!) кинодраматургических произведений». Далее в тексте следует набор советов, помогающих сценаристу сбыть свою продукцию. Решающее условие — отказ от каких бы то ни было идейно-художественных принципов. Лейн настаивает на этом условии открыто, без тени смущения: «Расчетливому голливудскому сценаристу, ставящему себе целью профессиональный коммерческий успех, приходится приноравливаться единственно только к вкусам главных редакторов и предпринимателей и отказываться от своих собственных идеалов и убеждений».

Об отказе от идеалов и убеждений Лейн говорит с эпическим спокойствием как о само собой разумеющейся вещи. Текст русского издания может создать впечатление, что автор говорит о беспринципности, как о печальной необходимости, неизбежном зле, с которым он якобы вынужден мириться. Однако в оригинале открывается другое лицо Т. Лейна—лицо бессовестного торговца идеями, превратившего жажду наживы в культ, в эстетическое кредо. Он пишет:

«Они (правила.—*И. В.*) были установлены... студиями, и с ними приходится считаться... писателям, желающим продать свои сюжеты или таланты и практически взяться за ремесло кинематографиста...»

«Талант на диалоги является... самой доходной статьей для писателя...» «Деньги платят предприниматели и, чтобы иметь успех, сценарист должен давать им то, что они хотят». Сценарист «должен приноравливаться единственно только к этому положению вещей и плевать на собственные идеалы и убеждения».

На этом следовало бы прервать цитирование: для советского читателя невыносим этот набор торгашеских рассуждений, которыми заполнена книга. Но мы вынуждены привести еще один пример, показывающий, как устанавливается прямая связь между вышеприведенными «моральными» категориями и наставлениями по творческим вопросам. Припомним, что среди некоторых наших теоретиков кинодраматургии, зараженных низкопоклонством перед иностранщиной, существовала тенденция узаконивать старые буржуазные каноны сюжетостроения, подсчитывать, сколько (и в какой последовательности) драматических «ударов» должно приходиться на один сценарий. Ссылаются при этом — и абсолютно зря! — на античные авторитеты.

Вот они, действительные истоки подобной фальшивой нормативности:

«Большинство директоров студий требует в каждом сюжете наличия не менее пяти сильных драматических положений».

Таков этот «эстетический закон», установленный кинематографическими боссами. Так до конца четкой становится картина идейного растления, предельного маразма американской «теории» кино. И это закономерно для общества, заправилы которого любят кичиться «свободами», а на деле подчиняют искусство интересам наживы.

Когда перечитываешь ленинские слова о буржуазной культуре, кажется, что они написаны сегодня по адресу живых, действующих, отравляющих сознание народа руководителей Голливуда:

«В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой, — социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы*, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме».

Ленинский принцип партийности литературы, положение товарища Сталина о социалистическом реализме, определяющие все дальнейшие пути развития нашего искусства, литературы и критики создали незыблемую основу для развития советской теории киноискусства. Эти принципы — диаметрально противоположны торгашеским принципам голливудской эстетики или «принципам» эстетствующих космополитов, считавших необходимым для советских кинодраматургов учиться на антиреалистических, упадочных, низкопробных буржуазных произведениях кино, с обязательным условием отдельно изучать форму и отдельно содержание.

В нашей литературе можно встретить утверждения, объективно оправдывающие этот мистический разрыв между началом идейным и эстетическим. Так, например, в книге Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР» о ранних американских картинах говорится: «В формальном отношении эти американские фильмы были огромным шагом вперед в развитии кино как эстетического явления. Но идейно и тематически они, конечно, не отвечали воспитательным задачам кино».

Такого рода формалистическое противопоставление идеи и формы необходимо искоренить в нашем искусствоведении. Всякая беззаботность в этом отношении играет наруку нашим идейным противникам, крайне заинтересованным в теории независи-

мости формы от содержания. Ибо тот, кто попадется на удочку формалистов и начнет перенимать голливудскую форму как явление якобы вненациональное и внеклассовое, сдаст и идеологические позиции.

В сущности говоря, циничные рассуждения Т. Лейна преследуют эту определенную идеологическую цель: доказать, что технология сценария, его формы — вненациональны, не имеют географических границ, применимы к любому содержанию. Это ему нужно для того, чтобы навязать кинематографиям других стран не только форму, но и содержание своего растленного искусства. Утверждение о своеобразном космополитизме формы облегчает идеологическую экспансию американского империализма.

Сущность этой космополитской философии особенно очевидно проступает в книге «Техника написания сценария», выпущенной Юджен Вейлом в Нью-Йорке в 1944 году. Вейл придает своим изречениям форму, так сказать, «философского» рассуждения. Правда, и это рассуждение достаточно вульгарно, от него за версту несет гнилостным идеализмом, но внешне оно выглядит «академически».

«Содержание возникает в воображении автора, тогда как драматургическая конструкция есть результат его технических навыков. Драматургическая конструкция есть форма, в которую вливается содержание. Содержание является свободным, неограниченным, не поддающимся учету продуктом творческой мысли». Далее Вейл подчеркивает в книге, что содержание не подчиняется каким бы то ни было законам, в то время как форма должна быть почти с математической точностью построена на основных принципах и законах драмы.

Эти законы, — проповедует Вейл,— «приложимы ко всем людям и ко всем действиям человека... к любому действию или комбинации действий».

Какое же содержание, какой стиль подымает как знамя Вейл, да и вся голливудская теория кинодраматургии? Воззрения Вейла нельзя определять искусствоведческими терминами, нельзя характеризовать даже самыми обличительными словами, потому что все слова кажутся мягкими для определения той степени лжи и пошлости, моральной деградации и одичания, которой проникнута книга «Техника написания сценария». Вейл прежде всего предлагает отрешиться от жизни, от ее реальных фактов, отказаться от «многих повествований, основанных на фактических данных, потому что эти факты маловероятны (?!), хотя они и имели место в действительной жизни». Понятно, почему Вейлу претят жизненные факты: они против идеологии американских поджигателей войны...

Отказ от действительной жизни, от ее правды — вот эстетическая программа Голливуда, программа буржуазного искусства, зашедшего втупик.

Теоретики этого искусства, выступая пропагандистами лжи и фальши, глубоко презирают народ, простых людей. Предвидя, что простые люди не поверят голливудской стряпне, Вейл выдвигает лозунг: «Заставьте верить!» Как бы пессимистично вы ни относились к умственным способностям вашей аудитории,—поучает Вейл,— заставьте ее верить, что ей предлагается что-то умное».

Эстетика буржуазного искусства не отделима от всей растленной капиталистической культуры, от капиталистического мира и его государственной машины. Нет принципиального различия между гангстерски-фашистским голливудским фильмом, прессой Херста или речью какого-нибудь американского атомного дипломата — провокатора новой войны. Несмотря на различия оттенков, все они используют «философию» оголтелого космополитизма, чтобы запугать, обмануть своих слушателей или читателей, чтобы оправдать свою идеологическую агрессию.

Маленькая группка космополитов от кинокритики пыталась дезориентировать наших творческих работников, доказывая, что профессиональные вопросы сюжетосложения — это особый мир, не зависимый от политики, что можно-де учиться форме и технологии у американских сценаристов. Ныне эта чуждая нашему искусству «философия» разоблачена. Наша теория и практика кино, опираясь на великое учение Ленина и Сталина, на постановления ЦК партии по идеологическим вопросам, сумеет до конца выкорчевать остатки буржуазной идеологии в эстетике кино и развернуть положительную разработку проблем, важных для дальнейшего подъема кинодраматургии и всего советского киноискусства.

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Торжество советской культуры 1

Г. КРЕМЛЕВ. Побеждает советский патриотизм . 3

А. МАРЬЯМОВ. Борьба за мир 8

Ю. ЛУКИН. Жизнь, посвященная народу . . . 13

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

П. ТАГЕР. Великая роль отечественной науки в создании немого и звукового кино 17

ТРИБУНА

Дм. ЕРЕМИН. За чистоту советской кинотеории . 23

И. ГРИНБЕРГ. Проповедники мертвых схем . . 26

ЗА РУБЕЖОМ

И. ВАЙСФЕЛЬД. Эстетика американских агрессоров 30

На обложке—кадр из фильма «Молодая гвардия»

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1949

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, Г. В. ГРАКОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, Рахмановский пер. 4, тел. К-5-28-58

А 04245. Сдано в производство 1/IV 1949 г. Подписано к печати 28/IV 1949 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 719. Тираж 6000 экз. Печатных листов 4. Учетно-издат. листов 6. Знаков в 1 печатном листе 60 000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ НОВОМУ ОТРЯДУ ЛАУРЕАТОВ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

А. Столпер

М. Магидсон

П. Кадочников

Н. Охлопков

В. Меркурьев

И. Савченко

А. Первенцев

М. Кириллов

А. Дикий

В. Станицын

И. Никитченко

В. Никитченко

А. Анджан

Е. Иванов-Барков

А. Булинский

А. Карлиев

В. Нещипленко

М. Ромм

В. Беляев

Г. Гибер

Е. Славинский

А. Левицкий

Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1949 г.

Май 1949

48 50 т

Цена 10 руб.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ НОВОМУ ОТРЯДУ ЛАУРЕАТОВ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

Э. Тиссе

В. Бойков

Л. Кристи

М. Ошурков

В. Фроленко

Р. Кацман

М. Фиделева

О. Рейзман

И. Копалин

Ю. Моисловский

Р. Халушаков

Л. Степанова

С. Семенов

Е. Ефимов

Л. Варламов

В. Микоша

А. Семин

А. Хрущев

И. Болотников

А. Матвеенко

В. Фурдуев

В. Муромцев